

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Miroslav Navrátil a československý design 2. poloviny 20. století

Miroslav Navrátil and czechoslovak design in the second half of the 20th century

Vedoucí práce: Marie Klimešová

Praha 2019

Ondřej Balada

Na tomto místě bych chtěl vřele poděkovat vedoucí své práce, prof. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D, za její konzultace a vedení mých úvah o umělecké situaci v totalitním Československu správným směrem. Dále bych chtěl za poskytnutou konzultaci poděkovat doc. Mgr. Ladě Hubatové-Vackové, Ph.D. a PhDr. Dagmar Koudelkové.

Rád bych poděkoval i pracovníkům a pracovnícím badatelny MZA a odborných knihoven Akademie věd, UPM a NTK, kteří mi pohotově a s péčí pomáhali řešit veškeré problémy ohledně rešerše.

V neposlední řadě děkuji za podporu i své rodině a přítelkyni, na které jsem se mohl vždy obrátit o radu i pomoc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia.

V Praze, dne 16. července 2019

Ondřej Balada

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl představit tvorbu designéra Miroslava Navrátila od prvních známých realizací přes úspěchy ve VNP v Brně až po pozdní návrhy pro podnik Bukóza Vranov nad Topľou. V rámci jeho portfolia je představeno 24 realizací, které doprovází obrazová příloha a které jsou zasazeny do kontextu domácích i zahraničních realizací. Práce se dále zabývá úspěchy i problémy bydlení v socialistickém Československu a kontrastem mezi výstavními úspěchy a realitou běžného bytu československého obyvatelstva.

Klíčová slova

Design 20. století, Miroslav Navrátil, Československo, VNP, VVÚN, funkcionalismus, organický design

Abstract

The dissertation's main focus is to introduce works of designer Miroslav Navrátil since his first known designs through his famous realizations for VNP in Brno up to late designs for the company Bukóza Vranov nad Topľou. The thesis contains a portfolio of 24 realizations, accompanied by a list of plates. Furthermore, his projects are introduced within the context of domestic and foreign furniture designs. The work also focuses on the successes and problems of housing in socialist Czechoslovakia and the contrasts between the design showed at the exhibitions on the one hand, and for ordinary households on the other.

Key words

Design of the 20th century, Miroslav Navrátil, Czechoslovakia, VNP, VVÚN, Functionalism, organic design

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Život a práce Miroslava Navrátila.....	9
3. Průmysl a nábytek za první republiky.....	11
3.1 Okupace a protektorát Čechy a Morava.....	13
4. Poválečná situace a následný vývoj v ČSSR.....	15
4.1 Školství.....	16
4.2 Instituce a Národní podniky.....	16
5. Mezinárodní veletrhy.....	19
5.1 Světové výstavy.....	20
5.2 Triennale di Milano.....	23
5.3 Další veletrhy a výstavy.....	25
6. Návrhy a realizace.....	27
6.1 Byt Zdeňka Plesníka.....	27
6.2 Pokoj O-VÝ-161.....	28
6.3 Řada židlí.....	28
6.4 Kloubová židle pro MLDP.....	28
6.5 Židle Vertex.....	29
6.6 Křeslo televizní.....	29
6.7 Čalouněné křeslo.....	30
6.8 Křeslo s měnitelnou polohou.....	30
6.9 Křeslo lehké lamelové.....	30
6.10 Křeslo 24-VÝ-841.....	30
6.11 Židle kulatá Sendvičová.....	31
6.12 Školní nábytek.....	31
6.13 Sedačka pro tramvaj T3.....	31
6.14 Židle Steaking.....	31
6.15 Lamelová židle s područkami.....	32
6.16 Návrhy minimalistického nábytku.....	32
6.17 Křesla z lamelových dílců.....	32
6.18 Prototyp židle pro EXPO 67.....	33
6.19 Nábytek pro budovu národního shromáždění 1968.....	33
6.20 Křesla z polyuretanové pěny.....	33

6.21	Židle pro Bukózu, Vranov nad Topľou.....	33
6.22	Stavebnicové židle.....	33
6.23	Židle 31-VÝ 2062 a 2063.....	34
6.24	Stohovatelná židle A030204.....	34
7.	Soudobý design u nás a v zahraničí.....	35
7.1	Autenticita a autorství.....	41
8.	Současná perspektiva.....	44
9.	Závěr.....	45
10.	Seznam použité literatury a pramenů.....	48
	Obrazová příloha	

1. Úvod

Fenomén nábytkové tvorby interiérového designu minulého století byl v české uměnovědě dlouho opomíjeným tématem. Teprve v posledních letech se, spolu se sílícím zájmem o dějiny 20. století retrospektivní módu a design, pozornost obrací i k užitému umění a nábytkářství.¹ Nábytek 50., 60. ale i 80. let se po repasi a nutných úpravách dostává do internetových a kamenných obchodů specializovaných na designové kusy minulého století.² Čím dál tím častěji půl století stará křesla zaujímají místo v obydlích, kavárnách a dokonce i v kinech.³ Velkosériový nábytek přitom nebyl vyráběn za účelem vytvoření originálního interiéru, ale často musel v totalitním systému s omezenými materiálními prostředky a normativním plánováním plnit skromnější cíle - vybavit nově vznikající panelové domy univerzálně použitelným zařízením,⁴ přizpůsobit se nově vzniklým funkcím v interiéru a novým volnočasovým aktivitám, jako bylo společné pozorování televize. To vše za měnící se politické situace, která ovlivňovala mnohé, od plánování další pětiletky, přes výrobní priority až po obsazení vysokých funkcí v národních podnicích. Za situace, ve které museli architekti a průmysloví návrháři (z dnešního pohledu designéři) skrze svou práci vykazovat úspěchy socialistické společnosti, byli někteří jedinci schopni navrhovat mimořádně kvalitní produkty, které obstály i ve srovnání se západní konkurencí.

Navzdory tlaku centrálního plánování a sjednocení výroby do státních podniků nebyla nikdy nábytková tvorba homogenní. Osobnosti architektů a výzkumných pracovníků sebou nesly výtvarný názor, který se uplatňoval v jejich tvorbě, problematičtější ovšem byla transformace návrhů do výroby. Práce Miroslava Navrátila pak má v českém nábytkářském kontextu výjimečné postavení. Za svého působení pomáhal vyvíjet a uplatňovat umělé materiály, jeho návrhy byly součástí československých expozic na zahraničních veletrzích. Stojí za autorstvím ikonických kusů nábytku pro masovou výrobu i pozoruhodných individuálních realizací. Přesto o něm dosud nevznikl žádný ucelený text, který by se pokusil jeho práci zasadit do kontextu dobové tvorby a materiálových možností. V literatuře je Navrátilovi většinou věnován jen krátký sumarizační text a opětovně se v ní opakují dvě až tři

¹ Tendenci lze vyzorovat z rostoucího počtu diplomových prací, nejvíce patrných na brněnské Masarykově Univerzitě, ale i dalších. Dále pak v přibývajícím počtu výstav se zaměřením na téma designu a bydlení v ČSSR. Důležitým mezníkem je i vydání publikace Design v českých zemích 1900-200, jakožto první širokou syntézu dějin designu na našem území.

² Průkopníci v repasi a následném prodeji jsou např. Nanovo, Design Robot a další. S druhým jmenovaným spolupracuje například kavárna ve Veletržním paláci, ze které si po zakoupení můžete křeslo rovnou odnést.

³ Za všechny nelze nezmínit pražské Bio Oko.

⁴ Důsledkem byl vznik sektorového nábytku.

stejně realizace: židle *Vertex*, případně skořepinové křeslo z roku 1959 a tramvajová sedačka. Jeho tvorba, z povahy práce vývojového pracovníka často nedochovaná nebo nerealizovaná, má přitom mnohem širší rozsah a ideové vazby na zahraniční produkci i předválečný funkcionalismus. Se zájmem o organický design, severskou umělecko-řemeslnou tradici a průmysl na našem území jsem tak začal pracovat na tomto textu, který se věnuje jeho tvorbě, zkoumá možné inspirační zdroje, stylová východiska i význam Navrátilových návrhů pro tehdejší produkci. Široký záběr celé první poloviny dvacátého století, který přesahuje dobu jeho působení jsem si vytyčil proto, abych mohl uvažovat o stylových, technických a ideových východiscích i dopadech jeho práce, ať už byla zapomenuta, reflektována, nebo naopak citována. A to nejen z hlediska domácí produkce, ale i zahraničních výstav a využití designu k propagaci socialistického života.

V rámci této bakalářské práce jsem se snažil brát v potaz i vývoj pojmu *design*, který se u nás prosazoval velmi pomalu, a dokonce se stal terčem výhrad některých teoretiků.⁵ Přestože je v současném jazyce pojem nadužíván a jeho význam se rozměnil, pracuji s ním jako se synonymem k *průmyslovému výtvarnictví*, což je označení, se kterým přišel Josef Vydra v publikaci *Nové polování průmyslové výtvarnictví* v roce 1948, a dále bylo v obměnách používáno v dobovém tisku včetně časopisů Tvar, Umění a řemesla a další.⁶ Stejně tak označení *designér* používám jako synonymum k *průmyslovému výtvarníkovi*, *návrhář* *nábytku* či architektovi, který navrhuje předměty a nikoli stavby.

Navrátilovu pozůstalost, pokud ještě nějaká existuje, jsem bohužel nedohledal. Údajně ji měla spravovat jeho dcera⁷, ta ale bohužel před dvěma lety zemřela a další informace o rodinně nejsou známy. Pracoval jsem proto kompilační metodou, kromě heuristiky v Moravském zemském archivu a zkoumání dobového tisku jsem se pokusil reflektovat i současnou zahraniční a domácí literaturu.

Cílem práce se tak stalo hledání a rozšíření prací Miroslava Navrátila nad rámec jeho nejznámějších realizací a úvahy nad možnostmi kreativity a individuality průmyslového výtvarníka v totalitním systému.

⁵ Například článek: KLIKVAR, Miroslav: „K terminologii v průmyslovém výtvarnictví“, In: Výtvarná práce, XIV, č. 22, 1966, 8-9

⁶ KNOBLOCH/VONDRÁČEK 2016, 19

⁷ V rámci hledání pozůstalosti jsem kontaktoval všechny významné instituce a autorky jeho statí či výstav: Martinu Lehmanovou, Dagmar Koudelkovou, Marianu Kubištovou a další. Bohužel mi navzdory jejich obrovské ochotě nebyly schopné pomoci.

2. Život a práce Miroslava Navrátila

Miroslav Navrátil se narodil v roce 23. srpna 1913 v Uherském Hradišti jako nejmladší ze sedmi dětí nábytkáře Josefa Navrátila. V jeho dílně získal řemeslné dovednosti a respekt k materiálu, poté se vyučil se na Mistrovské škole nábytkářské ve Valašském Meziříčí. V roce 1935 studoval na VUT v Brně a Uměleckoprůmyslové škole v Praze⁸. V stejné době zde působí například Otakar Novotný jako rektor, nebo Pavel Janák v roli vyučujícího. Potkat zde mohl celou řadu dalších osobností, které ve třicátých letech směřovaly výtvarný názor školy od dekorativismu směrem k avantgardním a funkcionalistickým tendencím. Navrátil nikdy nepotvrdil jakékoli další informace, protože celou druhou světovou válku strávil v koncentračních táborech a o životě před válkou z osobních důvodů odmítal hovořit.

Po skončení války se vrátil do otcovy dílny, ta ale byla v roce 1948 znárodněna. Navrátil tedy začal pracovat pro TON, avšak jakmile se pod něj začlenila i otcova živnost, nemohl v podniku dále setrvat. Pravděpodobně v této době nějakou dobu pracoval v závodu na výrobu lodí, kde se poprvé setkal se sklolaminátem.⁹ Tato zkušenost mu pak dala velkou výhodu v přemýšlení a navrhování nábytku tvarovaného z lamel, ohýbaného dřeva a umělých materiálů.

Jeho hlavním působištěm se nakonec stal nově založený resortní ústav Vývoj nábytkářského průmyslu (VNP), později Výzkumný a vývojový ústav nábytkářský (VVÚN) v Brně, zaměřený na výzkum nových technologií, typů i tvarování. Funkci hlavního architekta zde zastával Jindřich Halabala, se kterým se Navrátil patrně setkal již během studií ve Valašském Meziříčí, kde Halabala před válkou pedagogicky působil. Ve VNP tak Navrátil od roku 1954 zastával pozici návrháře a vývojového pracovníka. Těžištěm jeho tvorby byl sedací ohýbaný a lamelový nábytek, polyuretanové pěny a skořepinový nábytek ze skelných laminátů, na kterém spolupracoval s podnikem Vertex.¹⁰ Nevyhnul se však ani návrhům úložných prostor a doplňkového zařízení.

Ve VNP působil do roku 1972, kdy odešel do předčasného důchodu. Od roku 1970 spolupracoval s podnikem Bukóza Vranov nad Topľou, pro kterou sestavoval výrobní program a navrhoval sortiment sedacího nábytku.¹¹ Jeho práce byly součástí expozic veletrhů a výstav,

⁸ ČUBRDA 1985–Zděněk ČUBRDA: Výtvarní umělci Jihomoravského Kraje. Brno, 1985, 47

⁹ KARASOVÁ 2012, 279

¹⁰ KARASOVÁ 2012, 279

¹¹ LEHMANNOVÁ 2013–Text Martiny Lehmannové k výstavě Miroslava Navrátila a Zdeňka Plesníka v Jurkovičově Vile Moravské galerie v Brně. K výstavě nevznikla publikace.

od Triennale di Milano v roce 1960 přes Brněnské veletrhy až po výstavy nábytku v Moskvě, Paříži, Valencii nebo Amsterdamu v první polovině 80. let.

Miroslav Navrátil zemřel v roce 1999, v jeho rodném Uherském Hradišti. Bylo mu 86 let.

3. Průmysl a nábytek první republiky

Konec světové války a zrození první republiky provázely mnohé politické těžkosti, nový stát měl ale zároveň několik nesporných výhod. Československo nebylo zatíženo státním dluhem, naopak si mohlo dovolit půjčovat ostatním zemím. Na českém území se nacházela rozvinutá železniční síť a průmysl, od malých pivovarů, továren a skláren až po velké podniky, jako bylo Baťovo Impérium nebo firma Thonet. Obě společnosti měly velké problémy s poválečnou restrukturalizací a každá to řešila vlastním způsobem. Zatímco Baťa zlevnil veškeré boty na polovinu a vyprodal tak skladové zásoby, Thonet se v roce 1924 spojil s akciovou společností Kohn-Mundus a vznikl tak první mezinárodní nábytkářský koncern na našem území. Průmysl jako takový ale zažíval ve dvacátých letech nebývalý rozkvět, a to i díky rozšíření technických vybavení domácností.¹² Elektrifikace obydlí sebou přinesla touhu po nových přístrojích od zařízení v kuchyni přes moderní rádia a telefony až po vysavače. S objevem aerodynamiky a tvarování karoserie spolu s novými možnostmi motorizace a další techniky prošla novou etapou vývoje konstrukce automobilů, lokomotiv a další techniky. Těmto odvětvím se v Československu nebývale dařilo hlavně díky nastavení poměrně vysokého cla na dovoz, takže obyvatelstvo preferovalo domácí výrobce. Aerodynamika nových karoserií pak byla jedním z impulzů pro uvažování o organickém designu a novém tvarování vymykajícím se doktrínám funkcionalistů.

Krátké období existence první republiky se časově překrývá se vzestupem a vrcholem funkcionalismu, který nebyl zatížen nacionalismem ani předchozími historickými etapami, ale naopak poskytl půdu k vytvoření nového státního stylu a svou filozofií pokroku a blahobytu skrze industrializaci a moderní vynálezy byl ideálním nástrojem nové státní reprezentace. Funkcionalismus tak byl nepřímo podporován státem jako ideální styl výstavby a přijetí se dočkal i mezi vzdělaným obyvatelstvem. Stal se známkou dobrého vkusu a jeho vliv je patrný v tvorbě architektů ještě hluboko do druhé poloviny 20. století. Již ve dvacátých letech se v souvislosti s potřebou masové výstavby hovoří o normách pro rychlou výstavbu sociálního bydlení. V roce 1920 je pak vydán zákon zvýhodňující stavební činnost obcí a bydlení pro nejnížší vrstvy.¹³ Ve stejné době začíná brněnský podnikatel Jan Vaněk ve spojených uměleckoprůmyslových závodech vyrábět i standardizovaný nábytek a stavebnicové sestavy levné na výrobu a vhodné do malometrážních bytů. Ačkoli jeho pokus dopadne krachem, navážou na něj Spojené UP závody, které jakožto jeden z největších evropských podniků svého

¹² KNOBLOCH/VONDRÁČEK, 232

¹³ KNOBLOCH/VONDRÁČEK 2016, 203

druhu tvoří velkosériové řady sestavovacího nábytku. Nedlouho poté navrhuje stavebnicový nábytek František Havlík. Dá se poskládat z jednotlivých dílů jako stavebnice a upravovat dle parametrů místnosti. Havlík mu dá přízvisko sektorový.¹⁴ UP závody zaujaly přední postavení v produkci úložného a typového nábytku a pozadu nezůstaly ani v rámci sedacího nábytku, který pro podnik navrhoval žák Pavla Janáka a vedoucí osobnost nábytkářského návrhářství po dlouhá následující desetiletí, Jindřich Halabala. Na počátku 30. let v Čechách dochází k boomu trubkového nábytku s dřevěným, látkovým, či vyplétaným sedákem. Thonet-Mundus ho zařazuje do své běžné produkce hned vedle ohýbaného nábytku. Ačkoli byla myšlenka minimalistického interiéru pro české kulturní prostředí poměrně cizí, měl funkcionalismus zcela zásadní dopady na další vývoj. V užitém umění otevřel cestu k vnímání materiálu a struktury jako vlastní kvality, která nepotřebuje výzdobu, což jsou atributy skandinávského designu, který se u nás těšil velkému respektu. A téma materiálu a jeho struktury jakožto vizuální kvality pak otevřelo dveře abstrakci, která se z umění dostala do průmyslu skrze textilie Antonína Kybala, když využíval struktury ručního tkaní a jejich prolínání k vytváření působivých obrazců. Podobný přístup se objevoval i v produkci keramiky a porcelánu Otto Eckerta a dalších. Byl to však právě Antonín Kybal a další osobnosti Krásné Jizby, kteří se začali od funkcionalismu odvracet směrem k přírodě a organickým tvarům a vzorům.¹⁵

Již od začátku třicátých let se tak proti chladnému technicismu v interiérech začaly formovat první odmítavé názory a tendence. Téměř současně s rozšířením kovového a skleněného nábytku přišla reakce v podobě návratu ke dřevu, látce a přírodním materiálům, výraznou barevnost nahradily zemité tóny hnědé, béžové a šedé a původní materiálová barevnost. To je samo o sobě velmi blízké přístupu Skandinávské školy. Spíše, než přímou souvislost dává větší logiku fakt, že vědecký přístup k hygienickému účelnému bydlení narazil na své meze, a to v rámci vkusu a uvažování místních návrhářů i vnímání veřejnosti. Namísto popření celé myšlenky funkcionalismu ale došlo k přehodnocení jeho doktrín a racionalizaci, která se opírala o poznatky z biologie. Výsledkem byl tak tzv. humanistický funkcionalismus se sociálním akcentem,¹⁶ typický zaoblenými rohy, měkkými tvary a nenápadným, jemným výrazem. V nábytkářství to pak reflektoval i výše zmíněný Jindřich Halabala, bratři Lískové a mnozí další. Po průkopnických pracích Vincence Makovského tak byl jejich přístup počátkem organického, s přírodou a biologickou podstatou člověka spjatého, navrhování. Unikátní

¹⁴ KARASOVÁ 2012, 124

¹⁵ Rozpor v produkci během let a souboj mezi funkcionalisticky čistým a tradičním, útulnějším bytovým zařízením byl dobře ilustrován v rámci výstavy *Krásná jízba 1927–1948 / Design pro demokracii*, v UPM.

¹⁶ KARASOVÁ 2012, 126

ukázkou uvažování o organickém designu ve vztahu k člověku a proporcím těla, respektive ruky, jsou pak práce žáka Vincence Makovského a pozdějšího pedagoga VŠUP, sochaře a designéra Zdeňka Kováře, který na návrzích strojů a nástrojů pracoval již od poloviny 30. let. V této době se tak u nás rodí citlivý přístup k tvarování opřený o lidské proporce, ze kterých mohl Navrátil teoreticky čerpat.

Během prvorepublikových snah o reprezentaci navíc měli čeští architekti a návrháři mnoho možností k porovnání tuzemské produkce se zahraniční konkurencí. Nový přístup Bauhausu k řemeslu a průmyslu v Československu silně rezonoval a byl přítomný i díky produkci trubkového nábytku Thonet-Mundus, který byl vyráběn podle návrhů Marcela Breuera a dalších návrhářů z okruhu Bauhausu ¹⁷. Vedle funkcionalismu pak učarovala místní návrháře Skandinávie, se svou dlouholetou řemeslnou tradicí, kterou jen velmi pomalu a postupně převáděla v průmyslovou produkci. Skandinávský design se spolu s funkcionalismem po nástupu totality staly symbolem svobodného režimu a odkazy na ně se držely v menší či větší intenzitě napříč návrhy hluboko do druhé poloviny 20. století. Podniky jako Thonet, Spojené UP závody a České uměleckořemeslné výrobní a prodejní družstvo Artěl, nebo v roce 1927 založená Družstevní práce (a pod ni spadající organizace Krásná Jizba) se vedle výroby a prodeje výrobků snažily šířit osvětu, pořádaly výstavy a tiskly časopisy. A právě třicátá léta byla dobou Navrátilových učňovských a studentských let, během kterých měl šanci vidět proměny nedalekého Zlína a Uherského hradiště, dvou center užitého umění a průmyslu v regionu nacházejícím se jen nedaleko jeho rodiště v Boršicích. Zapůsobit na něj mohla čerstvá funkcionalistická výstavba v Brně, kde studoval na VUT, i nejnovější produkty v pražských prodejnách Krásné Jizby, čerstvě dostavený Veletržní palác, nebo osada na Babě, kde se pohyboval díky studiu na pražské škole Uměleckoprůmyslové.¹⁸

3.1 Okupace a protektorát Čechy a Morava

Okupace a válečné úsilí zpřetrhalo zahraniční vazby a z československého, respektive protektorátního průmyslu, se stala provincie, jejíž produkce doplňovala potřeby německé mašinerie, a to především v rámci zbrojení. Alespoň minimální vývoj, či spíš udržení tradice, zajistilo založení Českých uměleckých dílen Karlem Koželkou a Antonínem Kropáčkem, kteří v nich zaměstnali řadu předních českých návrhářů.¹⁹ Tím zásadním se ale stalo přesunutí průmyslu pod říšský systém tržního hospodaření, který skrze říšského protektora, direktivy,

¹⁷ KNOBLOCH/VONDRÁČEK 2016, 207

¹⁸ ČUBRDA 1985–Zděňek ČUBRDA: Výtvarní umělci Jihomoravského Kraje. Brno, 1985, 47

¹⁹ KARASOVÁ 2012, 126

nařízení a stanovy kontroloval veškerou produkci. Židovskou menšinou vlastněné podniky byly zabaveny a dostaly se pod správu říše, která začala velmi rychle centrálně ovládat drtivou většinu národní produkce. Okupanti tak připravili pozdějšímu komunistickému režimu návod k zestátnění a centrálnímu plánování finančního kapitálu a průmyslu, i odstranění nepohodlných obyvatel.

Prvorepubliková éra designu si do jisté míry uchovala kontinuitu i během protektorátu. V Domě uměleckého průmyslu se dokonce konaly výstavy nábytku a bytového zařízení. Funkcionalistické snahy o vytvoření jednoduchého, prostého nábytku dostupného širokým vrstvám obyvatel se zde propojily s potřebou úspornosti v protektorátním režimu a připravily půdu pro další vývoj po válce.

4. Poválečná situace a následný vývoj v ČSSR

První poválečná léta na našem území, o nichž se často referuje jako o období euforie, rozhodně nebyla pro obnovený suverénní stát jednoduchá. Z původní židovské populace čítající za první republiky přes 120 tisíc lidí zůstal pouhý zlomek obyvatel, spolu s nimi zmizelo i velké množství dalších menšin. Velký populační dopad pak měl hromadný odsun téměř dvou a půl milionů Němců, kteří za první republiky tvořili zhruba 30% obyvatelstva.²⁰ Kromě nedostatku surovin a válečné destrukce si tak nová vláda musela poradit i s absencí odborníků a pracovní síly v nejrůznějších oborech. Mnohé firmy s dlouhou tradicí přestaly existovat, jiné byly znárodněny. Na základě dekretů prezidenta republiky bylo rozhodnuto o konfiskaci majetku Němců, kteří po svém odsunu ztratili československé občanství, kolaborantů a všech velkých průmyslových podniků nad 500 zaměstnanců.²¹ Nový státní aparát nastavil orientaci směrem k těžkému průmyslu. Organizace ekonomických a výrobních změn byla řízena dvouletým plánem, který nová vláda schválila na návrh KSČ, a který populisticky kladl za cíl vedle obnovy hospodářství i překonat průmyslovou výrobu o 10 % oproti stavu před válkou. Dvouletý plán ještě kombinoval centrálně řízené plánování a tržní hospodářství²², koordinování trhu a výroby, jeho postupné omezování volného obchodu a soukromého vlastnictví ale již předpovíдалo budoucí změny a autoritativní řízení, které nastalo po převzetí moci komunistickou stranou.

Československý plán na obnovu bytového fondu počítal s postavením desetitisíců nových bytů a s opravou většiny obytných budov poničených válkou. Bytová krize tak přinutila celou poválečnou Evropu znovu uvažovat nad funkcionalistickým konceptem bydlení a hledat cesty k naplnění rychlé a levné výstavby pro masy lidí. Postupné zestátnění podniků pak vyvrcholilo po převzetí moci komunistickou stranou v roce 1948.

Výroba nábytku se kvůli válečnému přerušení netěšila dobré kondici a často byla navázána na malé podniky a řemeslné dílny. Tím pádem nebyla schopná držet tempo s rychlou výstavbou bytů a naplňovat požadavky trhu. Řešení se nabízelo v podobě sektorového nábytku, který před válkou produkovaly spojené UP závody. Výsledkem byl vznik typového obývacího nábytku standart, který navrhl kolektiv autorů v čele s Janem Vaňkem a Jindřichem Halabalou.²³ Snahy

²⁰ FIALOVÁ 1996, 332-335 – FIALOVÁ, Ludmila/MAUR, Eduard a kol.: Dějiny obyvatelstva českých zemí, 1996

²¹ SKŘIVÁNKOVÁ, 2016– Lucie SKŘIVÁNKOVÁ: Pod tlakem Ideologií: design a politika 1939-53 In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016, 325

²² Ibidem

²³ SKŘIVÁNKOVÁ, 2016– Lucie SKŘIVÁNKOVÁ: Pod tlakem Ideologií: design a politika 1939-53 In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016, 327

a další vývoj a typizaci nábytku se pak přesunuly do nově zřízeného Výzkumného ústavu nábytkářského (VNP) v roce 1954, který mohl po Chruščovově kritice navázat na jednoduchost a užitnost snah před nástupem Socialistického realismu. Právě v polovině padesátých let se východní blok vedle jiných odvětví rozhodl soupeřit se západním nejen ve zbrojení, ale i v životní úrovni a spotřebních možnostech jeho obyvatel. Produkci interiérového vybavení už netvořily uzavřené užitné série ani solitéry, ale byl normován, typizován a škatulkován podle potřeby a plánu té či oné pětiletky.

4.1 Uměleckoprůmyslové školství

V poválečném Československu se udržela tradice řemeslných učilišť, často spojená s místem velkých podniků, které si ve školách vychovávali budoucí pracovníky.²⁴ Místem pro výchovu budoucích architektů a případných designérů se po válce nejčastěji stalo Vysoké učení technické v Brně, České vysoké učení technické v Praze a Uměleckoprůmyslová škola v Praze. Poslední jmenovaná dostala v roce 1947 po dlouhých letech snah a vyjednávání status vysoké školy. Prvním ředitelem nově povýšené instituce se stal historik a teoretik umění Jaromír Pečírka. Po komunistickém puči o dva roky později škola částečně podlehla tlaku strany a začala upřednostňovat socialistický realismus, svobodněji mohly tvořit řemeslné obory jako textil, sklo, nebo keramika. Atmosféra na VŠUP, stejně jako dalších školách byla ovlivněna dobovou politickou atmosférou a logicky tak reflektovala uvolnění šedesátých let i krizi let sedmdesátých, v obecném měřítku ale nebyla pod takovým ideologickým tlakem, jako Akademie výtvarných umění. Pro potřeby průmyslového návrhářství bylo v roce 1959 v Gottvaldově zařízení detašované pracoviště pro tvarování strojů a nástrojů.²⁵ Kořeny má toto pracoviště v původně zlínské, později v Uherském hradišti sídlící SUPŠ, a neúnavném pedagogickém působení a propagaci ze strany designéra Zdeňka Kováře a dalších spolupracovníků. Zatímco učňovské školství chrlilo velké množství řemeslníků a dělníků připravených do výroby, vysokoškolské vzdělání se týkalo jen zlomku obyvatelstva, což platilo pro umělecké a designérské zaměření dvojnásob.

4.2 Instituce a národní podniky

Znárodnění, na našem území vyzkoušené ve čtyřicátých letech říšským Německem a pokračující prvními dvěma poválečnými roky, dostalo po převzetí moci komunistickým

²⁴ Za všechny nelze nezmínit alespoň nábytkářské učiliště a pozdější střední školu v Bystřici pod Hostýnem, která dodnes spolupracuje s TON, nebo baťovskou školu ve Zlíně a SUPŠ v Uherském Hradišti, jejíž počátky se datují do roku 1939.

²⁵ HUBATOVÁ VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/RESSOVÁ 2013, 49

režimem mnohem větší rozsah i hloubku. Snaha o zachování alespoň části uměleckořemeslných podniků a dílen vedla k založení Ústředí uměleckých řemesel a národního podniku Textilní tvorby, který pod sebe později pojme i Výtvarné středisko pro sklářský a keramický průmysl a nábytkářství, takže se nakonec přeměnil v Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK)²⁶. Ten dále spolupracoval s národními podniky v nábytkářských, textilních i dalších odvětvích. Ústav měl vlastní vzorkovny a modelárny a spoluorganizoval účast Československa na mezinárodních veletrzích a výstavách. Působili v něm přední architekti a výtvarníci, často absolventi VŠUP. Pořádal designérské soutěže a výstavy a stál i za obytnými experimenty, jako byla čtvrt' Invalidovna.²⁷

Pro první republiku tolik významná Krásná Jizba přešla v roce 1958 pod Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV), pod kterým se zaměřila na prodej lidových, takřka folklórních výrobků a uměleckořemeslných prací z přírodních materiálů.

Spojené uměleckořemeslné závody (UP), považované za průkopníka průmyslové výroby nábytku a vynálezce prvního sektorového nábytku u nás, se v roce 1948 staly součástí sdružení podniků nábytkářského průmyslu a s počtem 8000 zaměstnanců byly největším nábytkářským podnikem na našem území a zajišťovaly vše od návrhu přes prototyp až po finální výrobu.²⁸ K jejich rozdělení do menších národních podniků došlo v roce 1953. O rok později ministerstvo lesů a dřevařského průmyslu zakládá nový národní podnik situovaný v Brně, se zaměřením na nábytkářskou výrobu a technologické inovace, Vývoj nábytkářského průmyslu (VNP). Široké zaměření napříč nábytkářským a vývojovým odvětvím kladlo na VNP velmi ambiciózní cíle, vedle toho se podnik zabýval i vzděláváním svých designérů, které příležitostně nechával vycestovat na zahraniční veletrhy, a především sledovat novinky v nábytkářské výrobě na východní i západní straně železné opony. Jeho primárním cílem tak byl oficiálně výzkum a vývoj nových typů nábytku.

Baťovo impérium ve Zlíně bylo spolu se samotným městem přejmenováno. Ze Zlína se tak stal Gottwaldov s národním podnikem Svít, který poté ovlivňoval vývoj průmyslu v regionu. Přejmenování a znárodnění se nevyhnulo ani i firmě Thonetů, jejichž podnik se roku 1954 přejmenoval na TON, jakožto zkratku pro Továrny na ohýbaný nábytek, a zastřešil pod sebe další regionální výrobce. Výjimečné kvality v rámci ČSSR dále dosáhly dvě továrny nábytku,

²⁶ ÚBOK vznikl v roce 1959 jakožto zastřešující instituce umožňující spolupráci mezi jednotlivými obory a propagaci a osvětu v různých odvětvích souvisejících s bydlením a v lehkém spotřebním průmyslu.

²⁷ KARASOVÁ 2012, 174

²⁸ ŠÍR 2017, 8

které je potřeba zmínit. V jižních Čechách to byl podnik Jitona Soběslav, který v roce 1951 sloučil drobné jihočeské továrny a navázal na tradici brněnských uměleckoprůmyslových závodů a v Jablonné nad Orlicí nábytkářské družstvo Dřevotvar, které svou produkci opíralo o skandinávské inspirace i tradice menších výrobců z Východních Čech.

5. Mezinárodní veletrhy a výstavy

Fenomén výstav, které představují nejnovější průmyslové, kulturní a vědecké pokroky lze datovat hluboko do 19. století, zásadní ovšem byla první světová výstava v Londýně v roce 1851. V těchto letech byly ústředním tématem výstav exponáty dokazující technický pokrok a úspěchy imperiálních mocností. Milan Hlavačka k tomu v rozhovoru pro ČT řekl: „*Koncept výstav, který předložil princ Albert, manžel královny Viktorie, byl daleko širší a spíše zaváněl civilizační nadřazeností bílé rasy. Takže nešlo o to jen představit Británii jako průmyslovou dílnu světa a velmoc technických inovací, ale vnést do toho něco jako sociální otázku.*“²⁹ Již tehdy vedle státních a ekonomických zájmů prostupovaly na povrch soupeřivé tendence mezi národy, respektive státy. Vedle ukázek nejnovějších výdobytků techniky, které se v době pozitivistického přístupu k pokroku těšily velkému zájmu, tak postupně pronikala propagace kvalit a specifík jednotlivých zemí, které měly dokázat vyspělost kultury a svého obyvatelstva, stejně jako bohatou historii, o kterou se opírají. Koneckonců nadřazenost „kulturního“ národa nad „barbarským“ byla jedním z témat válečné propagandy a důvodem k ospravedlnění válečných tažení po celé 19. století a částečně i obě světové války. Proto se již v poslední třetině 19. století přidávaly k prezentaci průmyslu a techniky i výstavy umění a kulturního dědictví.³⁰ Vedle toho prezentace historických památek a kultury pomáhala rozvíjícímu se turistickému průmyslu. Decentralizování a rozdělení výstavy na jednotlivé pavilony poprvé proběhlo již na světové výstavě ve Filadelfii v roce 1876. Ve dvacátém století se styl prezentace čím dál více uchyloval ke scénografickému pojetí, založenému na tematické kompozici expozice. Jednotlivé státy i organizátoři výstav navíc k expozicím přidávali volnočasové aktivity, jako jsou projekce filmů, divadla, koncerty, nebo semináře. Zlomovým bodem byla pařížská výstava roku 1900, ve které umění a atrakce pro návštěvníky poprvé hráli významnou roli. Během výstav probíhaly kongresy a navazovaly se mezinárodní spolupráce v oblasti vědy i kultury. Postupně tak byla potlačena funkce vzdělávací a vědecká a výstavy se začaly profilovat jako zábavní, národně reprezentativní podniky.

Několikrát v historii se pak výstava soustředila do pomyslného soupeření dvou hlavních mocenských rivalů. Zatímco na začátku mezi sebou závodil průmysl Francie a Velké Británie, v roce 1937 proti sobě stanuly jako dvě mocnosti sovětský a německý pavilon a po druhé

²⁹ <https://ct24.ceskatelivize.cz/archiv/1447575-historie-svetovych-vystav> vyhledáno 2.7.2019

³⁰ HAVRÁNEK, 2008, 16

světové válce a vzniku železné opony se soupeření stočilo mezi státy na obou stranách zdi, zejména na hlavní aktéry studené války, Spojené státy americké a Sovětský svaz.

Po vzniku samostatného Československa pak byla účast na mezinárodních výstavách jedním z prostředků, jak deklarovat svébytnost a charakter státu na mezinárodním poli. Prvním takovým projektem byla účast na velké světové výstavě v Rio de Janeiru v roce 1922. Úspěch slavil československý pavilon na Mezinárodní výstavě v Paříži roku 1925, na které dostala expozice, jejímž dominantním prvkem byla skleněná fontána od Pavla Janáka a Jaroslava Horejce cenu Grand Prix.³¹ navzdory okupaci státu Hitlerem se defacto neexistující stát reprezentovat v letech 1939 a 1940 na výstavách v San Franciscu a New Yorku. Tyto výstavy tak připravily půdu pro další účast na výstavách i v poválečných letech.

Povšechnost světových výstav pak logicky byla jedním z důvodů vzniku specializovanějších veletrhů s jasnějším zaměřením. Z hlediska designu se pak nejvýznamnějším evropským veletrhem stalo Triennale designu a architektury v Miláně (Triennale di Milano), jehož počátky sahají do roku 1933 a které je přímým pokračovatelem bienále dekorativních umění v Monze, kde byly výstavy pořádány od roku 1923.³²

5.1 Světové výstavy

Bruselská výstava, jejíž uspořádání se několikrát kvůli složité politické situaci odkládalo, byla prvním mezinárodním projektem velkého rozsahu od ukončení války. Ideální mezinárodní situaci pro pořádání dopomohla až Chruščovova mírnější politika, postupný konec Stalinova kultu a zlepšení vztahů Sovětského svazu se západem. Díky tomu mohlo Československo přijmout výzvu a poprvé se od dob protektorátu reprezentovat jako samostatný sebevědomý stát. Hlavní téma výstavy, *Bilance světa pro svět lidštější* proklamovala naději v mírové setkání a spolupráci napříč politickým spektrem a měla ukázat přínos jednotlivých států v rozvoji světa směrem k lepším zítřkům za posledních 10 let. Již během příprav ale bylo patrné, že se v Bruselu střetne socialistická a kapitalistická ideologie.³³ Československo mělo ještě jeden důležitý úkol: přesvědčit svět, že stále jde o silně pokrokovou průmyslovou zemi a obhájit renomé získané v meziválečných letech. Náročný úkol výstavby pavilonu, který pojme různorodou expozici a vyhoví uměleckým i politickým záměrům, zvládla trojice architektů František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný a náměstek Zdeněk Rossman na výbornou.

³¹ ROUSOVÁ–Hana ROUSOVÁ: Art Deco. In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016, 179

³² NOVÁKOVÁ, 2012, 16–18

³³ HAVRÁNEK– Vít HAVRÁNEK: Bruselský sen, Praha, 2008, 17

Všichni tři architekti měli zkušenosti z první republiky, Zdeněk Rossman navíc rok studoval na Bauhausu. Veřejné soutěže na architektonické i umělecké realizace často vyhráli umělci, kteří stáli mimo oficiální proud a odmítali kompromis. I díky tomu výstavní pavilon, jehož konceptem a mottem byl *jeden den v Československu* obdržel nejvyšší ocenění. Smutným faktem pak zůstalo, že většina tvůrců musela ihned po instalaci odjet zpět domů a otevření samotné výstavy tak vůbec neviděli.³⁴

Vedle textilu a skla se tuzemský nábytek netěšil tak vysokému renomé, přesto měl zásadní podíl na celkovém vyznění interiéru a byl pečlivě vybírán architekty pavilonu. Vedle těžkého průmyslu se režimní politika začala více soustředit i na spotřební odvětví, a právě konzum a možnosti běžného občana byly předmětem soutěžení v rámci studené války.³⁵ Restaurační části vévodily čalouněné jídelní židle a křesla podniku TON, který po znárodnění úzce spolupracoval s Vývojem nábytkářského průmyslu v Brně,³⁶ ve němž působil i Miroslav Navrátil. Neexistuje žádný záznam o tom, že by Navrátil osobně bruselské Expo navštívil, ale zcela jistě mohl vedle informací a fotografií v tisku³⁷ vidět zprávu od skupiny Sdružení podniků nábytkářského průmyslu, mezi kterými byli i vedoucí technického oddělení a konstruktér VNP Brno a kteří do Bruselu jeli za účelem poznání konkurenčního nábytkářského průmyslu a technologií ostatních zemí.³⁸

Úspěch mezinárodní výstavy 58. roku odstartoval velký boom napříč odvětvími a nábytek nebyl výjimkou. V designu se začali čím dál více uplatňovat umělé hmoty, které přinesly do přírodně laděných, někdy až ponurých interiérů veselé syté barvy. Navrátilův subtilní sedací nábytek založený na lehkých sklolaminátových sedácích, potažených pěnou či textilem, nebo jen s hladkým povrchem na dřevěných transparentně lakovaných nohách, byl protikladem k jinak poměrně těžce působícím křeslům a židlím od starších kolegů. Fakt, že byl náš pavilon Potěmkinovou vesnicí a neodrážel realitu života v totalitou ovládnutém Československu, které se navzdory všem snahám pomalu začalo vzdalovat západnímu pokroku, ani to, že většina umělců neodpovídala prorežimnímu programu, nezabránil straně v hrdé propagaci vlastního úspěchu. Pro Miroslava Navrátila a další designéry tak 60. léta znamenala

³⁴ Ibidem – 29-30

³⁵ KUBIŠTOVÁ 2016–Hana KUBIŠTOVÁ In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016, 343

³⁶ HAVRÁNEK 2008– Vít HAVRÁNEK: Bruselský sen, Praha 2008, 254–255

³⁷ O bruselském úspěchu referoval *Tvar, Umění a řemesla* i interní časopis VNP Brno, Rozhledy.

³⁸ Moravský zemský archiv, K 204

vlnu příležitostí pro pokusy a vývoj nových technologií a prototypů, z nichž se bohužel většina nikdy nedostala do výroby.³⁹

Následující světové výstavy, byť byly úspěšné a hojně navštěvované, nepředstavovaly pro naši výtvarnou scénu tak důležitou událost, jako tomu bylo v případě Bruselu. Expo 1962 v Seattlu se konalo bez účasti zemí východního bloku. V roce 1967 zaznamenalo Československo další úspěch, když se jeho pavilon se stal pátým nejnavštěvovanějším v rámci světové výstavy v Montrealu. Dlouho nebyla jasná náplň a program pavilonu, architekti Vladimír Pýcha a Miroslav Řepa proto navrhly univerzální budovu, která sloužila jako plášť, do kterého se poté seskládaly jednotlivé funkce a výstavní atrakce. Vedle kulturně historické expozice byl program zaměřen na audiovizuální přehlídku možností tehdejšího promítání. Velké návštěvnosti se dočkal kinoautomat, ve kterém návštěvníci pomocí hlasovacích zařízení vybírali ze dvou možných pokračování filmových scén. Navzdory původnímu zamítnutí nakonec po nehodě letu Československých aerolinií prodalo ČSSR svůj pavilon městu Gander jako výraz vděku za pomoc při řešení neštěstí. Ten dodnes slouží jako kulturní centrum. Vedle vysoké návštěvnosti a zájmu o československý pavilon slavil úspěch i Miroslav Navrátil, když jeho židle s experimentálním sedákem obdržela ocenění organizátorů.⁴⁰ Pomyslným koncem zlaté éry šedesátých let a hořkého začátku normalizace se pak stal veletrh v japonské Osace. Architekturu pavilonu měl na starosti Viktor Rudiš, Aleš Janeček a Vladimír Palla, kteří spolu s Janem Skácelem vytvořili poměrně minimalistický koncept otevřeného pavilonu s prostupnou, nečleněnou výstavní halou. Vzhledem k nastávající normalizaci nebylo autorům umožněno do Osaky vyjet, a tak výstavu ani neviděli na vlastní oči.⁴¹ Stejně tak nemohla být vystavena navzdory původnímu plánu díla umělců, kteří neprošli režimní prověrkou a některé nepokryté náznaky odporu vůči vpádu vojsk byly zcela zneutralizovány pozměněním názvu. Tak se například *pocta Palachovi* od Viktora Uhra změnila v bezejmenný kámen a narážka Vladimíra Janouška na vpád vojsk na *Hrozbu války*.⁴² Komise, která již byla sestavena po normalizačním kádrování, napsala na českou výstavu negativní posudek a pavilon i množství exponátů bylo rozprodáno a ztraceno v zahraničí. Expo 1986 ve Vancouveru pak bylo zaměřeno na dopravu a svou specializací nijak zvlášť neovlivnilo skomírající nábytkovou tvorbu 80. let.

³⁹ Ibidem – v rámci fondu lze najít velké množství návrhů, ideových variant i prototypů, které nikdy nebyly schváleny. Pravděpodobně kvůli neschopnosti inovovat výrobní postupy v rámci továren, které by nebyly schopny plnit normy.

⁴⁰ KARASOVÁ 2016–Daniela Karasová: Vizualita, bydlení a předmětný svět šedesátých let, In: KNOBLOCH/VONDŘÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016

⁴¹ NOVÁKOVÁ 2012, 74-75

⁴² KRATOCHVÍL 2007–Petr KRATOCHVÍL: Architektura sedmdesátých a osmdesátých let, In: DČVU VI/1, 387

V roce 1992 se na mezinárodní výstavě v Seville naposled v historii prezentoval společně československý stát. Architekti Martin Němec a Ján Stempel z ateliéru ADNS záměrně navázali na funkcionalistickou strohost a minimalismus první republiky a vytvořili jednoduchý černý kvádr obtažený tenkými horizontálními liniemi. Uměřeností a strohým přístupem se tak československý pavilon vymezil nejen proti nedávnému postmodernímu boomu nových tvarů a barev, ale i proti pompéznosti socialistického realismu a režimnímu stavitelství.

5.2 Triennale di Milano

Československo se Triennale účastnilo od samotných počátků výstav v Monze, poté se zde objevovalo nepravidelně. Na rozdíl od světových výstav nebo Biennale v Benátkách nejsou na Milánském veletrhu samostatné výstavní pavilony, ale předem vymezené výstavní prostory, do kterých pak účastníci instalují vlastní vestavby a expozice.

Na VIII. Triennale di Milano v roce 1947, které neslo téma bydlení a rekonstrukce, prezentovala Československo výstava plánované bytové výstavby, nebo rekonstrukce Lidic. Na instalaci se tak objevila například kopie zcela zařízeného etážového bytu z kolektivního domu Stalinových závodů v Mostě.⁴³ Porota ocenila stříbrnou medailí soubor Karla Koželky a Antonína Kropáčka za jejich sedací soupravu s konferenčním stolem.⁴⁴ Zvláštním momentem pak byla účast na Triennale v roce 1957, kde se Československo objevilo po desetileté přestávce, a které mohlo být dobrou příležitostí k ověření kvality domácího průmyslu a porovnání s konkurencí pro světovou výstavu v Bruselu. Přípravu a veškeré náležitosti organizovalo pražské Uměleckoprůmyslové muzeum a generálním komisařem se stal znalec užitého umění a kunsthistorik Emanuel Poche. Ten se spolu s týmem se rozhodl pro radikální krok a celou expozici zaměřili na sklářský průmysl a umělecké předměty ze skla. Z hlediska designu nábytku tak byla zásadní účast až na XII. Triennale v roce 1960. Hlavním organizátorem se stal ÚBOK, komisařem byl výtvarný kritik Miroslav Mičko, libreto a přípravu expozice měl na starosti Jan Kotík a instalaci architekt Ivan Sova. Po úspěchu v Bruselu na sobě musel realizační tým cítit vysoká očekávání veřejnosti i odborníků. Na všechny dopadal velký tlak i ze strany vysokých politiků, kteří si od akce slibovali ekonomický přínos v podobě zahraničních kontraktů a posílení exportu. Byla proto vypsána největší soutěž v rámci designu od 2. světové války.⁴⁵ Nosným tématem dvanáctého ročníku se stal domov a škola, přičemž

⁴³ NOVÁKOVÁ 2012, 75

⁴⁴ SKŘIVÁNKOVÁ, 2016– Lucie SKŘIVÁNKOVÁ: Pod tlakem Ideologií: design a politika 1939-53 In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK: Design v českých zemích 1900-2000. 2016, 329

⁴⁵ LAMAROVÁ 2007–Milena LAMAROVÁ: Užité umění a design 60. let, In: DČVU VI/1, 313–314

československá výstava druhé téma zcela ignorovala, čímž se bohužel ochudila o mezinárodní pozornost a samu sebe vyřadila z diskusí o reformách a inovacích ve vzdělání. Instalace se zaměřila na bydlení jako celek, ve kterém se střetávají různorodé materiály, jež se doplňují i kontrastují a vytváří harmonické prostředí. Kotík se proto rozhodl k instalaci předmětů v jejich přirozeném prostředí, takže inscenoval části bytů, jako obývací, nebo jídelní kout.⁴⁶ Vysoká kvalita bytové kultury a nábytku jako takového pak byla deklarována účastí výtvarníka na výrobě,⁴⁷ expozice navíc kombinovala velkosériově vyráběné kusy s výtvarnými díly, což vedlo k velmi kultivovanému dojmu z obydlí. Součástí výstavy byly dle dochovaného katalogu minimálně dva Navrátilovi kusy nábytku: sklolaminátová židle⁴⁸ a křeslo z roku 59, které navrhl pro VNP v Brně.⁴⁹ V té době již naplno spolupracoval s Vertexem na vývoji ideálního materiálu pro sedák, a právě v Miláně byla skvělá příležitost prezentovat rok starý návrh židlí a křesel pro sériovou výrobu zahraničnímu publiku a srovnat se s konkurencí. Nejen Bruselské Expo, ale i Milánský veletrh tak nastartovaly ambiciózní dobu 60. let, která se u nás vyznačovala nebývalým množstvím nových návrhů, materiálových experimentů a designérský pokusů.

V 60. letech se ale zároveň naplno začal projevovat rozpor mezi problematickým zestátněním průmyslu a soukromých firem, ze kterých vznikly v 50. letech mamutí státní podniky, což pro tehdejší nábytkářský průmysl rozesetý do menších podniků nebylo vhodné. Rostl tak rozpor mezi normativními předpoklady pro výrobu a požadavky na kvalitu bydlení ze strany obyvatelstva. I proto jsme permanentně selhávaly při srovnání se skandinávskou produkcí nábytku, která přirozeně čerpala z dlouhé tradice malých rodinných podniků a kontinuálního vývoje, a která jen velmi pomalu přecházela do mechanizované velkokapacitní výroby. Na v pořadí XIV. Triennale pořádané roku 1968 si pak tým ve složení Karet Hetteš (hlavní komisař) a architekt Bohuslav Rychlík (instalace) spolu designerem Petrem Tučným připravil pozoruhodnou koncepci zaměřenou na manuální pomůcky a na vztah těla, respektive lidské ruky a nástroje. Vystavovali soubor prototypů chirurgických nástrojů, manuálního pracovního nářadí pro dospělé a prototypy určené k výuce manuální práce dětí. Při návrzích spolupracovali s chirurgy a dalšími odborníky, čímž otevřeli téma mezioborové spolupráce. Vedle nástrojů pak instalace obsahovala i osvědčené umělecké skleněné objekty od Jaroslavy

⁴⁶ Samostatně byly vystaveny pouze drobné a technické předměty s vyšším nárokem na pozornost.

⁴⁷ NOVÁKOVÁ 2012, 114

⁴⁸ Židle byla původně navržena se záměrem lisovat skořepinu z aglomerovaného dřeva, nakonec byl využit právě Vertex.

⁴⁹ KOTÍK, 1960–Jan KOTÍK: Triennale 1960. In: Tvar, Ročník 12/1, 1961, 20–29

Brychtové a René Roubíčka.⁵⁰ Potvrdila se tak tradice českého organického tvarování, která rezonuje i v Navrátilových návrzích.

Po invazi vojsk Varšavské smlouvy a následné změně poměrů v zemi se Československo Triennale di Milano již nikdy nezúčastnilo. Poprvé, po dlouhých 50 letech se jí účastní Česká republika až letos se dvěma objekty reagujícími na spotřebu energie Krištofa Kintery, *Out of Power* a *Project Lithium*. Záštitu nad projektem opět převzalo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze s kurátorkou Ivou Knobloch.⁵¹

5.3 Další veletrhy a výstavy

Socialistický průmysl se své úspěchy snažil prezentovat i na specializovanějších výstavách, které sloužily i k navazování zahraničních kontaktů a hledání nových ekonomických příležitostí, či k technologické inspiraci. Pro nábytkáře proto byl poměrně důležitý veletrh v Lipsku, kterého se v roce 1966 účastnil Navrátil osobně a jeho dojmy poté vyšly v upravené verzi v *Rozhledech*.⁵² V nich jakožto pozorovatel poměrně suše hodnotí příspěvek domácího nábytku a konstatuje, že zaostáváme za NDR jak v odvětví stavebnicových nábytkových řad a vybavenosti kuchyní, tak v rámci fólií a umělých materiálů nahrazujících dýhy a povrchovou úpravu. Kromě úvodního upozornění, že jde o zkrácený přepis autorových dojmů je navíc pod článkem jako lektor uveden arch. František Mezuláník, je tedy otázkou, nakolik lze text považovat za autentický a zda například Navrátil nebyl ve své kritice ještě tvrdší, nebo nekritizoval domácí systémovou stránku výroby.

Hlavní období reprezentace naší země na mezinárodních veletrzích tak skončilo spolu se srpnovou okupací a poslední ukázka tvorby svobodnějších let, byť již okleštěna o některé, podle režimu nevhodné umělce a práce, byla na Světové výstavě v Ósace. Utužení režimu a období normalizace ale neznamenal jen odtržení od možnosti prezentace v zahraničí, ale v důsledku i postupné zaostávání průmyslu. Je tak otázka, zda by vůbec režimní propaganda byla schopná zorganizovat podobně úspěšné projekty. Absence Československa na zahraničních výstav tak posílila význam mezinárodních veletrhů v Brně, které se zde pořádají od roku 1960 a nepřerušila je ani normalizace. V domácím prostředí totiž mohla strana kontrolovat skladbu vystavujících a zabránit tomu, aby socialistický průmysl vypadal

⁵⁰ NOVÁKOVÁ 2012, 156

⁵¹ <https://www.upm.cz/ceska-ucast-na-xxii-trienale-milano/> vyhledáno 13.7.2019

⁵² NAVRÁTIL 1966–Miroslav NAVRÁTIL: Nábytek na jarním veletrhu v Lipsku 1966. In: Rozhledy, číslo 44, 102–103, 1966

v porovnání s konkurencí zaostale. Jediným odvětvím, které si udrželo vysokou úroveň a zároveň uspělo v rámci zahraničního obchodu tak zůstalo průmyslové a umělecké sklářství.

Zahraniční aktuality ze světa nábytkářství a technologické novinky ale navzdory naší neúčasti na mezinárodní scéně nadále pronikaly alespoň skrze odborný tisk, zejména díky časopisům a pravidelně aktualizovaným odborným knihovnám národních podniků.⁵³ Je jasné, že úspěchy na mezinárodních výstavách nebyly odrazem vyspělosti průmyslu a životní úrovně obyvatel, ale odrazem schopností propagandy, která dokázala propojit výtvarné a umělecké počiny v účinnou iluzi prosperity. O autenticitě československé expozice v Bruselu pochybovaly zahraniční návštěvníci a novináři již během výstavy.⁵⁴ Iluze dokonalého života a expozice, které se blíží spíše futuristickému ideálu, než realitě se ale objevuje již před studenou válkou a provází světové výstavy téměř od počátků. Je tak na místě klást si otázku, nakolik byly realistické pavilony dalších států a zda prostě naše „divadelní kulisy“ nebyly nejpůsobivější. A zda bychom neměli vnímat Expo i z této perspektivy.

⁵³ VNP v Brně i Úbok měly vlastní, pravidelně aktualizovanou odbornou knihovnu.

⁵⁴ HAVRÁNEK– Vít HAVRÁNEK: Bruselský sen, Praha, 2008, 80

6. Návrhy a realizace

Z povahy Navrátilovi práce a zadaných úkolů VNP je přirozené, že se velká část jeho návrhů a prototypů nikdy nedostala do sériové výroby, což ale platilo o velké části návrhů napříč vývojovými institucemi nábytku a designu v ČSSR. Rozpor mezi vystavováním a prezentováním úspěchů socialistického průmyslu na mezinárodních výstavách a realitou běžného života se nábytkářskému průmyslu nevyhnul a v obchodech se tak často objevovali spíše druhořadé výrobky nevalné kvality.⁵⁵ Navrátilovy návrhy měly většinou technický, nebo vůbec žádný název, na výkresech často byl návrh popsán pouze jako *křeslo*, či *skříň*, výjimkou je snad jen židle *Steaking*. Používám tedy názvy podle nalezených popisů v depozitáři UPM, nebo dle dobových periodik, které o nich referovaly.

6.1. Byt Zdeňka Plesníka

První vážnější Navrátilovou realizací se stal nábytek, který na přelomu 40. a 50. let navrhl spolu s architektem Zdeňkem Plesníkem pro Plesníkův vlastní byt. [1] Kromě návaznosti na funkcionalistický styl a skromný přístup k materiálu typický pro prvorepublikovou tvorbu se inspirovali i severským designem a současnou tvorbou amerického nábytkářství. Díky technickým znalostem pak mohli zkombinovat nejnovější poznatky ve vývoji lamel a technologií dřeva s tradicí a řemeslnou zručností moravských dílen. Nábytek je posazen na lehkých nohách, nebo přímo lamelách, či ohýbané překližce. Působí vzdušně a lehce, nikoli ale křehce, jako některé kovové kusy nábytku z třicátých let. Výrazně vyčnívá křeslo skládající se ze dvou kusů ohýbaných lamel, mezi kterými se s lehkostí vznáší sedák s ratanovým výpletem.[2] Nadčasovost návrhu dokazuje i fakt, že je v roce 1956 po nezbytných úpravách křeslo zařazeno do sériové výroby VNP.⁵⁶ Sedák ve variantě pro sériovou výrobu bohužel místo výpletu mizí pod nánosem těžkého čalounění, jehož váha si vyžádala propojení lamel a nohou kvůli zpevnění. I když se nevytratil pocit, že celý sedák levituje nad zemí, křeslo ztratilo svou původní lehkost a vzdušnost oproti originálnímu návrhu. V kontextu doby výjimečné řešení sedacího nábytku z ohýbaných lamel, který je možné rozložit na lůžko dokládá odvahu a chuť pouštět se do inovací v rámci materiálu i konstrukce. Vysokých kvalit dosahuje i konferenční stůl stojící na dvou ohýbaných lamelách ve tvaru čtyřúhelníku se zaoblenými rohy, zužujícímu se směrem nahoru k subtilní desce a posunovací stůl, jehož základní tvar taktéž určují dva dlouhé kusy dřeva ohýbaného v poměrně ostrém úhlu, propojeného třemi lehce

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ MZA, Fond K 204

prohnutými dřevěnými pruhy.[3] Nahoře pak zdánlivě ladně levituje záměrně čirá skleněná deska stolku, odhalující, nebo možná ještě zdůrazňující vizuální přitažlivost konstrukce. Specifický je i úložný nábytek. Plesník s Navrátilem navrhli skříň s systémem samostatného korpusu s výplní, kterou v tomto případě tvoří lehké umělohmotné folie vyrobené v národním podniku Fatra Napajedla.⁵⁷ Nábytek, jehož konstrukci a funkčnost si Plesník vyzkoušel sám na sobě poté dále rozpracovávali pro interiér vil Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelky.⁵⁸ Popsané základní kusy ale zůstaly v podstatě beze změn.[4]

6.2. Pokoj O-VÝ-161

Navrátil poznatky ze společné výroby a technologické novinky využívá při návrhu vzorového obývacího pokoje O-VÝ-161. Tento experiment měl za cíl maximální využití lamel, ohybů a plošných dílců, navíc s možností stavebnicového uspořádání podle prostoru jednotlivých obydlí. [5] V rámci úložného prostoru využívá i PVC a umělé materiály. V interiéru k sobě skládá organicky tvarované židle a jednoduchý stůl v jídelním koutě a křeslo a stůl pro byt Zdeňka Plesníka v obývací části. [6] Vzorový pokoj byl vystaven v roce 1956 na výstavě nábytku druhé pětiletky v Praze.⁵⁹ Je velmi pravděpodobné, že šlo o Navrátilovu první větší zakázku pro VNP, na které měl předvést své návrhářské schopnosti. Lehkost, s jakou řeší celou kompozici dokládá, že vedle navrhování nábytku byl i zdatným interiérovým designérem.

6.3. Řada židlí

V roce 1956 se na vypsanou soutěž Ministerstva lesů a dřevařského průmyslu přihlásil Navrátil s kolegy z VNP, architektky Plhoňem a Požárem a společně vytvořili variabilní systém sedacího nábytku v různých obměnách. [7] Dle dochovaných návrhů zde jasný prim opět hrály lamely a tým vyhrál všechny přední soutěžní ocenění.⁶⁰

6.4. Kloubová židle pro MLDP

V tom samém roce trojice architektů navrhuje i poměrně revoluční kloubovou židli pro soutěž MLDP. [8] Pevnost židle je zajištěna kovovými styčníky a [9] jako malá série byla

⁵⁷ https://brnensky.denik.cz/kultura_region/vystava-designu-jurkovicovu-pracovnu-zdobi-tramvajova-zidle-20130412.html vyhledáno 12.7.2019

⁵⁸ Na základě rozhovoru s Miroslavem Kozelkou, se kterým v únoru 2019 nahrával rozhovor přímo ve vile Český rozhlas a z kterého jsou pořízeny fotografie (viz příloha) zde původní nábytek slouží svému účelu dodnes, tj. více než šedesát let.

⁵⁹ MZA Brno, fond K204, Karton 122, Inv. č. 461 – publikace k 10. výročí VNP Brno, nepag.

⁶⁰ Ibidem

vyrobená v dílnách VNP Cyrilská. Autoři měli kloubovou židli chráněnou jakožto československý patent.⁶¹

6.5. Židle Vertex

V květnu 1958 odjela delegace složená z ředitelů národních podniků (Interier Praha, sdružení Brno a další), vrchní konstruktéři (za VNP Brno soudruh Srb) a technologové na návštěvu světové výstavy v Bruselu za účelem „*získat maximální množství poznatků o výtvarných hodnotách vystavených výrobků, jejich konstrukci, povrchové úpravě, používaných nových hmotách, požití čalounických materiálů apod. Získané zkušenosti pak uplatňovat při projekci nábytku a výrobní technologii v našich závodech.*“⁶² Delegace na bruselském veletrhu ve své zprávě referuje o návštěvě mnohých pavilonů a soustřeďuje se na nábytkářskou tvorbu východního i západního bloku. Konec zprávy patří doporučení o dalším vývoji VNP a inovacích v rámci jednotlivých technologií. V bodě 4. se poté doporučuje „*Úzce spolupracovat s výrobcí umělých hmot a požadovat výrobu širší palety dekorativního umacartu. Navázat jednání s nadřízenými orgány, aby cena surovin pro plastické hmoty byla upravena tak, aby širší použití plastických hmot při výrobě nábytku nebylo bržděno vysokou cenou.*“⁶³ Navrátil si bere úkol za svůj a již následující rok realizuje ve spolupráci s podnikem Vertex pro VNP židli, která se skládá ze samostatného ladně tvarovaného skořepinového sedáku s otvorem v místě beder sedícího a ze subtilní kovové podnože, [10] případně s variantou otočné nohy, nebo dřevěných nohou. Nová židle nepřipomíná nic z tehdejší domácí produkce, naopak má svým konstrukčním řešením blízko k tvorbě Charlese Eamese a jeho židle DSW z přelomu 40. a 50. let. [11] Původní záměr vytvořit sedák z lisované překližky se nikdy nerealizoval. Ten samý rok vzniká i několik návrhů skořepinových křesel, z nichž se pouze jedno dostane do výroby. [12]

6.6. Křeslo televizní

Návrh křesla z roku 1959, má konstrukcí nejbližší k principu židle Vertex. Jednoduše tvarovaný skořepinový sedák připomínající list, nebo výseč elipsy je na rozdíl od židle potažen vrstvou látky pro větší pohodlí se záměrem delšího setrvalého sezení. Sedák stojí na subtilní dřevěné podnoži. [14] V rámci návrhu Navrátil počítal s různými barevnými možnostmi sedáku i potahové látky, dřevo ale bylo průsvitně lakované pro odhalení přírodní povahy podnože v kontrastu s umělou podstatou sedáku. Samotný materiál Vertex se skládal ze skleněných

⁶¹ Ibidem.

⁶² MZA Brno, fond K204, Karton 63, Inv. č. 268

⁶³ Ibidem.

vláken zalitých do umělé pryskyřice. Vlákná zároveň sloužila jako výztuž materiálu, a právě to umožňovalo organické tvarování. V rámci mezinárodní scény se oba kusy nábytku odprezentovaly hned následující rok na XII. Triennale di Milano, [15] což byl jeden z důvodů urychleného vývoje. V expozici bohužel neměly šanci příliš zaujmout, protože se sedací nábytek nenápadně tísnil mezi množstvím jiných exponátů.⁶⁴

6.7. Čalouněné křeslo

V roce 1960 spolu s arch. Požárem navrhují pro soutěž MSP čalouněné křeslo s konstrukcí z ohýbaného dřeva. Výjimečný design, který obdržel v soutěži II. cenu byl založen na plynulém přechodu zadní nohy křesla v loketní opěrku, která pak dále pokračovala směrem nahoru o opěradlu. Samotná podpora ruky tak levituje nad sedákem a spolu se subtilní konstrukcí nohou působí až nebezpečně křehce.[16] Kromě společného návrhu Navrátil soutěží i s polohovacím lamelovým křeslem a jídelní židlí, za kterou obdržel III. cenu.⁶⁵

6.8. Křeslo s měnitelnou polohou

Ve stejném roce přichází i návrh variabilního křesla s měnitelnou polohou, v jehož výrazu hraje prim lamelová konstrukce nohou ve tvaru stlačeného trojúhelníku. [17] Ta je poměrně typická pro Navrátilovi návrhy napříč typy nábytku i obdobím vzniku. Konstrukce pak rámuje sedák mezi opěrkami a nohami. Křeslo vzniklo jako návrh do soutěže MSP.⁶⁶

6.9. Křeslo lehké lamelové

Pro stejnou soutěž v roce 1960 navrhuje i lehké lamelové křeslo s látkovým výpletem, na němž je uchycena látková „matrace“ a polštář. [18] Obě křesla spojují pro navrátila typické levitující područky. Zdánlivě může konstrukcí a lehkostí připomínat křeslo pro Byt Zděňka Plesníka, blíže má ale ke skandinávskému designu nebo křeslu Alvara Aalta z předválečných let.

6.10. Křeslo 24-VÝ-841

U prototypu křesla z aglomerovaného dřeva a lamelové podnože chybí datace, vzhledem k umístění v publikaci k 10. výročí VNP ale bude pravděpodobný rok 1960. Křeslo má jednoduchý geometrických sedák a područky v poměrně ostrých úhlech v kontrastu k jemnému prohýbu lamelové podnože. [19] Na rozdíl od předchozích návrhů se jedná o poměrně těžký,

⁶⁴ KOTÍK, 1961–Jan KOTÍK: Triennale 1960. In: Tvar XII, 1961, 20–29

⁶⁵ MZA Brno, fond K204, Karton 122, Inv. č. 461 – publikace k 10. výročí VNP Brno, nepag.

⁶⁶ Ibidem

více usazený design, který patrně nebyl navržen pro obytné prostory, ale spíše pro hotelová lobby, restaurace atp.

6.11. Židle kulatá Sendvičová

Židle byla v roce 1960 navržena pro výstavu MSP, na které obdržela II. cenu.⁶⁷ Navrátil zde použil technologii ohýbání dřeva originálním způsobem, kdy se subtilní nohy rozšiřují v místech dotyku s kulatým sedákem a zužují směrem k zemi i k miniaturnímu opěradlu, které ladně vynáší vzhůru v oblé křivce. [20] Celek působí velmi křehce, blyštivým sedákem, štíhlými tvary a organickým tvarováním připomíná drobnější předměty 60. let spojené s bruselským stylem.

6.12. Školní nábytek

Tentýž rok navrhuje revoluční školní nábytek z ohýbané překližky, který má vyhovovat požadavkům na sezení a vývin dětského zádového svalstva a páteře. [22] Hlavním požadavkem zadání bylo vytvořit nábytek bez použití kovu, který zde nahrazuje dřevo a umělé materiály. Návrh musel být předán ke schválení odbornému a vývojovému ústavu pro výstavbu školských a kulturních zařízení, který jej doporučil pro výrobu.⁶⁸

6.13. Sedačka pro tramvaj T3

Sedák židle Vertex se po přepracování v roce 1962 stal nejreprodukovanějším nábytkářským tvarem, když byl vybrán jako nová sedačka do tramvají T3, určených pro československý i zahraniční trh. [23] Samotná tramvaj se v původní verzi vyráběla s koženkovými sedačkami, pak ale přešla na variantu sedáků Vertexu. Nový materiál přitom v rámci konstrukce tramvaje T3 není výjimkou. Z důvodu snížení hmotnosti oproti předchozím modelům je značná část, zejména čelo tramvaje ze sklolaminátu a umělých materiálů zajišťujících jak odolnost, tak lehkou konstrukci. Nakonec se do roku 1989 vyrobí okolo 14 000 tramvajových jednotek, díky čemuž je T3 dodnes nejvíce vyráběnou tramvají v historii.

6.14. Židle Steaking

Na začátku 60. let Navrátil pokračuje v experimentech s lamelami na univerzálně použitelných židlích. *Steaking* má poměrně jednoduchou, minimalistickou konstrukci rozdělenou na sedák a opěrku, stojící na pevných nohou. [24] Navíc se může stohovat do

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Ibidem

komínu na sebe a při instalaci v řadě vedle sebe vytváří dlouhou nepřerušovanou lavici pro sezení.⁶⁹

6.15. Lamelová židle s područkami

V témže roce navrhuje Navrátil další žili, která je „určena k pracovním a jídelním stolům.“⁷⁰ Má netypický elegantní opěrák na ladných esovitých područkách, které jej vynášejí nad bedra sedícího. [25] Návrh počítá s montáží na sucho, aby se jednotlivé kusy dali převážet v kartonu a je vyroben z nestejně silných lamel. Celek svým tvarováním a principem montáže na sucho s možností převozu jednotlivých dílců v kartonech nemůže nepřipomínat skandinávskou produkci, případně i současný nábytek IKEA.

6.16. Návrhy minimalistického nábytku

V polovině šedesátých let se Navrátil vedle sedacího nábytku věnuje i návrhům ložnicového nábytku a pro VNP kreslí velmi jednoduché skromné zařízení.⁷¹ Stůl, prádelník, skříň, postel a zrcadlo mají minimalistické tvary, stojí na tenkých nohách, nebo možná lamelované podnoží a dle rozměrů jsou určeny do omezených prostor.⁷² Kromě těchto návrhů jsem nedohledal žádnou fotografickou dokumentaci a koncepty tak nejspíše zůstaly jen ideou a návrhem na technickému výkresu. [26-30]

6.17. Křesla z lamelových dílců

Roku 1966 navrhuje Navrátil nezvyklý prototyp křesla z lamelových dílců a polyuretanových tvarovek, s konstrukcí ve tvaru křížového podnoží, kulatým sedákem a prohnutým, nahoru se zužujícím opěradlem. [31] Spojuje zde základní geometrické tvary a pocitově rozděluje konstrukci a dvoudílný sedák.⁷³ Zatímco nohy a částečně levitující područky jsou lamelové, na opěrák a sedák Navrátil využil polyuretanové tvarovky skryté pod polstrováním.⁷⁴ Bohužel jsem nedohledal obsah zadání, pro Navrátilovu tvorbu je tento návrh poměrně netypický a blízko má snad jen k pozdějším židlím vytvořeným pro Bukózu.

⁶⁹ MZA Brno, fond K204, Karton 122, Inv. č. 461 – publikace k 10. výročí VNP Brno, nepag.

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ MZA Brno, fond K204, Karton 100, Inv. č. 189

⁷² Hloubka pracovního stolu je jen 440mm, zatímco standardem je 600mm atd.

⁷³ MZA Brno, fond K204, Karton 119, Inv. č. 440 – publikace k 20. výročí VNP Brno, nepag.

⁷⁴ Ibidem

6.18. Prototyp židle pro EXPO 67

O rok později Navrátil experimentuje s podsedákem židle s lamelovou konstrukcí, za kterou dostane ocenění na EXPO 67 v Montrealu.⁷⁵ Jde o velmi jednoduché tvarování skládající se z lehké konstrukce nohou a opěradla a se zaobleným čtvercovým sedákem. [32]

6.19. Nábytek pro budovu národního shromáždění 1968

Významné zakázky se mu dostalo na přelomu roku 1968 a 69, kdy navrhuje základní soubor sedacího nábytku pro novou budovu národního shromáždění.⁷⁶ Série obsahuje několik typů sedacího nábytku od prosté židle bez područek přes pohodlnější židli s hranatým sedákem, prohnutým opěradlem a velmi jemně tvarovanými područkami, pohodlnější křesla s oblým sedákem a ohýbaným dřevem z produkce TON až ke čtyřem typům pohodlnějších křesel, z nichž dvě stojí na otočné noze a mají kůží potažené polstrování. [33]

6.20. Křesla z polyuretanové pěny

Motiv polstrování pak zcela ovládne rozkládací odpočivný nábytek v návrzích z roku 1972-73, což se týká všech zainteresovaných designérů VNP, kteří buď podlely dobové módě, nebo plní nesmlouvavé zadání. [34] Tyto pohovky jsou v podstatě slepenec polštářů a polyuretanové pěny. Navzdory své objemné vizáži se díky různým možnostem látkových povrchů a potisků těší velké oblibě.⁷⁷

6.21. Židle pro Bukózu, Vranov nad Topľou

Pro podnik, který se mu stane hlavním působištěm po odchodu do předčasné důchodu navrhuje v roce 1972 lamelové a překližkové židle s kulatým podsedákem a s vystupujícími nohama, které se zužují směrem od středu židle.⁷⁸ Tvarově jde o poměrně jednoduchou věc reflektující nové módní výstřelky v nábytku, ale stále respektující materiál a rozumný přístup ke konstrukci.

6.22. Stavebnicové židle

Návrh dvou typů stavebnicových židlí z roku 1973 pro výrobu v TON je poměrně tradiční. První řada využívá pro podnik typické ohýbané bukové dřevo a výplet. Tvarování vychází z obdélníku jak v sedáku, tak v opěradle, které jsou vypleny rákosem. [35] Druhý návrh

⁷⁵ NOVÁKOVÁ 2012, 117

⁷⁶ NOVÁK 1969, 32–33—Jan NOVÁK: Nábytek a jeho tvorba. In: Rozhledy 54, 1969, 32–33

⁷⁷ MZA Brno, fond K204, Karton 119, Inv. č. 440 – publikace k 20. výročí VNP Brno, nepag.

⁷⁸ KANICKÁ, Ludmila: Miroslav Navrátil, design pro každého. In: Dřevařský magazín, 12, 2014, 61

nevyužívá výplet, ale plný sedák a subtilní opěradlo. [36] Obě židle mají varianty s a bez područky.⁷⁹

6.23. Židle 31-VÝ 2062 a 2063

Ve druhé polovině 70. let Navrátil ještě externě navrhuje minimalistický nábytek, určený pro hotely a ubytovací zařízení.⁸⁰ Jde o jednoduché židle s pravoúhlou konstrukcí, obdélným sedákem a opěradlem, které tvoří tři dřevěné lamely. [37]

6.24. Stohovatelná židle A030204

Nejnámější návrh pro Bukózu je pak lehká, jednoduchá stohovatelná židle z roku 1979 s hranatým sedákem a prohnutým opěradlem, jejíž podnoží se zužuje směrem dolů. [38] Nohy jsou k sedáku připojeny pomocí kování a působí téměř příliš odcizeně, ačkoli je to logický důsledek návrhu ve prospěch stohovatelnosti většího množství kusů. [39] Židle se vyráběla v nespočtu barevných i materiálových variant od jednoduchého černého koženého sedáku s přírodním dřevem až po syté kontrastní barvy. Alternativní variantu Navrátil navrhl i pro VVÚN v Brně.⁸¹

Bohužel vzhledem se vzhledem fragmentárnímu dochování archivů VNP, VVÚN a dalších podniků nelze domnívat, že by seznam zde sepsaných Navrátilových prací byl vyčerpávající a úplný.⁸² Alespoň ale podává lepší představu o záběru jeho práce.

⁷⁹ MZA Brno, fond K204, Karton 119, Inv. č. 440 – publikace k 20. výročí VNP Brno, nepag.

⁸⁰ MALIŇÁKOVÁ, Bohdanka/DOSTÁLOVÁ, Iva: *Hotely v zahraničí*. In: *Rozhledy*, 80, 1977

⁸¹ KOUDELKOVÁ 2018, 290-291–Dagmar Koudelková: Medailon Miroslava Navrátila. In: ROSSINI/PELCL: *Století české a dánské nábytkové tvorby: konvergence, divergence*, 2018, 280-281

⁸² To platí bohužel o většině vývojových ústavů, jejichž knihovny a archivy byly rozebrány mezi zaměstnanci nebo zničeny.

7. Soudobý design doma a v zahraničí

K zasazení Navrátilovi nábytkářské tvorby do kontextu je potřeba uvažovat o politickém vývoji od první republiky až k normalizaci a vzít v potaz materiálové možnosti a rozvíjející se technologie, stejně jako možné zahraniční souvislosti. V předchozích kapitolách jsem se věnoval nástinu dobových souvislostí a událostí, ze kterých Navrátil vycházel, dále bych se pokusil vymezit stylový vývoj designu v souvislosti s jeho tvorbou.

Již od mládí měl Navrátil přístup k nábytkářské produkci a pravděpodobně znal velmi dobře řemeslo i základní průmyslové postupy, díky působení v otcově podniku a poté na učilišti ve Valašském Meziříčí. Během studijní let na VŠUP zažil vrchol prvorepublikového funkcionalismu i tendence, které jej popíraly. V období jeho studií v Praze a Brně byl čerstvě dokončen Veletržní palác (1928), Müllerova vila (1930), nebo budova Elektrotechnických podniků (1935), a na začátku 30. let i vily v osadě Baba. Nová architektura vyžadovala i proměny v interiéru a nábytkovém zařízení a není pochyb, že studium ve 30. letech sebou muselo nést časté diskuse na téma starého a nového. Ačkoli po roce 1948 funkcionalismus komunistický režim tabuizoval jako elitářský, kosmopolitní a intelektuální, promítal se do nábytku a užitého umění ještě hluboko do 50. let.⁸³ Navrátil ve své tvorbě opakovaně využíval principy, které mají kořeny v prvorepublikové tradici, jako je levitující sedák, minimalistická konstrukce, nebo absence zdobenějšího čalounění. K inspiraci funkcionalismem se nepokrytě přihlásil již při práci na nábytku pro byt Zdeňka Plesníka v 50. letech i v pozdějších realizacích interiéru vil Zikmunda a Hanzelky. Kromě sedacího nábytku autoři využili princip skříně podle ideálu Adolfa Loose, tj. samostatný rám, do něhož je vložena výplň, v tomto případě z moderního, umělého materiálu. Zajímavý je i malý stůl na prohnutých lamelách a se skleněnou deskou, a to zejména potenciální návazností na stůl *Arabeska* od Carla Molina⁸⁴, který využívá ohýbané dřevo a sklo k dosažení podobného efektu. Ačkoli neexistuje důkaz, že by se tvůrci s Molinovou tvorbou setkali, v 50. letech byl již architekt poměrně známý a jeho tvorba mohla mezi odborné kruhy dosáhnout.

Na jiho-moravského rodáka z malého města zároveň nemohla zafungovat režimní propaganda lidovosti a folkloru, která byla derivátem původních tradic, jež se ve slováckém regionu do velké míry udržují dodnes.⁸⁵ Funkcionalismus, potažmo moderní přístupy se mu tak logicky

⁸³ LAMAROVÁ, Milena: Design 50. let, In: DČVÚ, V, 2005, 443

⁸⁴ KOLESÁR 2004, 86

⁸⁵ Vinobraní, hody a další zvyky přímo v Uherském Hradišti, legendární Jízda Králů v nedalekých Kunovicích a především ve Vlčnově. To vše sebou nese kroje, malované domy i dekory a tradiční řemesla.

museli jevit jako jediné možné řešení posunu kupředu. Na mysli mám onen specifický československý humanistický funkcionalismus, typický měkkou křivkou a kombinací jednoduchých tvarů i měkčích materiálů. Že ale nešlo výlučně o domácí fenomén dokládá koneckonců i sám Le Corbusier, který využíval ladné křivky a organické tvarování v reakci na neosobní sterilitu ve svých vlastních dílech.

V zahraničí se vývoj lamel a plastových hmot v jisté míře rozvinul už během 2. světové války. Charles a Ray Eames s nimi ve válečných letech experimentovali při výrobě dlah pro Americké námořnictvo, lamely ale využili i pro výrobu hraček a nábytku. V roce 1940 pak Charles Eames společně s Eerem Saarinenem vyhráli soutěž *Organic Design in Home Furnishings*, pořádanou Muzeem umění (MoMA) v New Yorku s návrhem židle skládající se ze sedáku a kovové podnože.⁸⁶ Židle se pro vysokou výrobní cenu nedostala do výroby,⁸⁷ oba ale pokračovali v navrhování dalších prototypů. Během druhé světové války si manželé Eamesovi si patentovali technologii vyrábění *Plyformed*, kdy na sebe vrstvily a pomocí lepidel spojovaly jednotlivé překližky, které za vysokých teplot a tlaku ohýbaly do požadovaného tvaru. Vznikaly tak velmi lehké sedáky připomínající pozdější skořepinové židle.⁸⁸ Možnosti ohýbání materiálu pak Eamesovi v roce 1943 demonstrovali i na dřevném sochařském objektu. O tři roky později přichází s židlí LCW, která se stala jednou z ikon designu 20. století a jejíž reprodukce se dostaly i do domácích časopisů.⁸⁹ Zásadním průlomem v rámci umělých materiálů se pak stala soutěž *Low cost furniture design* a následná výstava v MoMA, na které byly oceněné výrobky od Marcela Breuera, manželů Eamesových a dalších amerických i evropských designérů.⁹⁰ Cenu získal i Marco Zanuso, progresivní italský designér, který o dva roky později pro společnost Arflex navrhuje skořepinové křeslo s kovovou podnoží *Martingala*, velmi podobné návrhu Eamesových.

Ačkoli pro to neexistují konkrétní důkazy, je pravděpodobné, že se fotografie a informace z New Yorské výstavy dostaly i k československým designérům.⁹¹ Pro nějaké předání informace svědčí množství návrhů které reflektují, nebo přímo napodobují vystavené kusy a je možné, že právě tato výstava byl impulz k tvorbě skořepinových a plastových křesel v 50.

⁸⁶ KARASOVÁ 2012, 136

⁸⁷ Od roku 2004 ji v barevných variantách prodává Vitra.

⁸⁸ <https://www.eamesoffice.com/the-work/pilot-seat/>, vyhledáno 6.7.2019

⁸⁹ Tvar publikoval o v roce 1956 o zahraničním nábytku hned několik článků, v jejichž souhrnu nechybí ani příklady produkce Eamesových.

⁹⁰ Originální tisková zpráva k výstavě dostupná online na stránkách MOMA, viz

https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325729.pdf vyhledáno 12.6.2019

⁹¹ Tvar přináší článek o průmyslovém výtvarnictví v Americe v roce 1955, v roce 56 pak přichází s článkem a velkým množstvím fotografií světové produkce nábytku.

letech. Vedle amerického trhu navíc nové materiály pomalu ovládaly i tolik ceněný skandinávský design v čele s Dánskem. Pro tuzemské tvarování měl patrně velký vliv již Eero Saarinen a jeho křeslo *Womb*, tvořené látkou potaženým skořepinovým sedákem na kovové podnoži a židle *Tulip*, která působivě levitovala na jediné noze. Československé designéry bezesporu musela ovlivnit i práce Alvara Aalta, který si velmi jemně pohrával se záhyby a tvary dřeva. Z jeho práce číší respekt k přírodě a materiálu, což muselo Navrátilovi i dalším designérům v šednoucím ČSSR konvenovat. Nápodoby jeho křesel jsou známé z mnoha prací a staly se i terčem tuzemské kritiky.⁹²

Jasně role návrhářů v průmyslové výrobě nové socialistické republiky a jejich úkoly přitom ještě na počátku 50. let nebyly zcela jasně dané. Přestože nový režim deklaroval zájem o estetiku a péči o životní a pracovní prostředí, jeho hlavním cílem byl těžký a zbrojní průmysl, zatímco spotřební výrobu opomíjel.⁹³ Zatímco ve světě šly tendence nového tvarování ruku v ruce s vývojem materiálů, Navrátil a jeho kolegové museli ideální plastovou hmotu pro potřeby skořepinového nábytku vyvíjet spolu s chemickými podniky. Tomu se přizpůsobují i tvary Navrátilových sedáků, která jsou zaoblené na krajích, aby pomáhaly materiálu v tahu a namáhání. Prvním pokusem o plastový sedák na kovovém podnoží, který výrazně připomíná návrhy Eamesových, je křeslo z národního podniku Kovona Karviná, jehož sedák z novoduru podporuje železná konstrukce nejen zespodu, ale i v područkách a za opěradlem.⁹⁴ V roce 1954 navrhuje Marian Farka pro Kovonu *Bioplastické křeslo*, jehož organický sedák z plastu je sám o sobě výjimečným počinem, stojí ale na poměrně těžkém, trubkovém podnoží, které tak anuluje výhody nízké váhy materiálu. O rok pozděj Josef Pehr navrhuje pro výrobní a obchodní družstvo DÍLO, křeslo ze sklolaminátu potaženého látkou na drátěné černě lakované podnoží.⁹⁵ Charakter sedáku ve tvaru zužujícího se kornoutu nápadně připomíná jeden z Exponátu výstavy designu v MoMA.

Minimálně do první poloviny 50. let bylo v tuzemsku obtížné dostat umělý materiál na takovou úroveň, aby bylo možné reálně uvažovat o velkokapacitní výrobě za rozumnou cenu. Tento přístup se mění ke konci 50. let, zejména po úspěchu na Bruselském Expo. Právě v Bruselu již bylo k vidění velké množství nábytku z nových hmot, o čemž referovali i mnohé časopisy.⁹⁶ Původní Navrátilův návrh židle, kterou nakonec vyrobil ve spolupráci s Vertexem,

⁹² MEZULÁNÍK, František: *Několik slov o tom, jak návrhářská praxe vypadat nemá*. In: *Tvar*, VIII. 1956, 32

⁹³ LAMAROVÁ, Milena: Design 50. let, In: DČVÚ, V, 2005, 445

⁹⁴ LUDVÍK, František: Plastické hmoty. In: *Tvar*, V. 1953, 182

⁹⁵ KARASOVÁ 2012, 183

⁹⁶ Redakční kolektiv: Poučení z Bruselu. In: *Umění a řemesla*, 4. 1958, 124-125

počítal s využitím lisované překližky, jež by tvořila sedák podobně, jako raná tvorba manželů Eamesových. Vedle ikonického návrhu židle Vertex a televizního křesla ze skořepiny přišla s vlastními prototypy celá řada dalších architektů. Ve stejném roce jako Navrátil navrhuje skořepinové křeslo potažené látkou na překližkových bukových nohách, které vychází ze skandinávské tradice i Jiří Petřivý.⁹⁷ Design silně připomínající Eamesovo křeslo DAW pak pro výrobu DÍLO vypracoval Jaroslav Šusta⁹⁸ a navrhování sedacího nábytku z těchto materiálů se dále věnuje i Magdalena Sepová, nebo František Jiráček. Sepová svým citlivým, téměř sochařským tvarováním a smyslem pro křehkost a lehkost dala vyniknout pozoruhodným křeslům typu ušák VN 500 a 501, které navrhla v letech 1961-62. [40] Jejich kvalitu potvrzuje i využití v prodejních katalozích VNP, kde se vedle sedacího nábytku od architektů Navrátila, Mezulánika nebo Petřivého často objevují právě křesla od Magdaleny Sepové.⁹⁹

Předním podnikem v inovaci a vývoji sklolaminátu a umělých materiálů pak byl výše zmíněný Vertex, který měl výrobní roztroušené v několika městech po celých Čechách. Do forem se zde lisovaly nejrůznější tvary sedáků a dílců od Navrátilových návrhů až po součástky pro strojírenský průmysl.¹⁰⁰ O možnostech sklolaminátu a umělých materiálů v průmyslu v roce 1962 informují v rozsáhlém článku Rozhledy. V něm autor Ernest Bišťan popisuje dobré vlastnosti materiálu a výhody výroby, ale jako problém připouští dosud poměrně vysokou cenu.¹⁰¹ Další články o plastech v nábytkářství vycházely průběžně během celých 60. i 70. let a varírují mezi technologicko-ekonomickými analýzami chemickotechnologických pracovníků¹⁰² a případovými studiemi architektů a návrhářů.¹⁰³

Období euforie spojené s 60. léty se pak v produkci nábytku projevuje velkým množstvím experimentů s novými materiály, barvami i dekory. Díky uvolnění režimních restrikcí bylo možné i lépe komunikovat se zahraničím, jak dokládá například dopis do New Yorku, adresovaný firmě Union Carbide Chemicals Company, která v Časopise Bedding publikovala článek o „polyuretanových křeslech vyráběných jedním postupem“, a který zaujal technology z VNP natolik, že poprosili o další detaily z výroby.¹⁰⁴ Zestátněním zasažený TON pod vedením architekta Antonína Šumana aktualizoval svoji produkci¹⁰⁵ a znovu spolupracoval i

⁹⁷ KARASOVÁ 2012, 181

⁹⁸ KARASOVÁ 2012, 183

⁹⁹ MZA Brno, fond K204, Karton 121, Inv. č. 454, VNP výstavy 1965, nepag.

¹⁰⁰ LUDVÍK, František: Plastické hmoty. In: Tvar, V. 1953, 178-183

¹⁰¹ BIŠŤAN, Ernest: Výroba sedacího nábytku ze skelných laminátů. In: Rozhledy 24. 1962, 31-39

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ VRÁNA, František: Výtvarné tendence v použití plastických hmot v nábytku. In: Rozhledy 66, 1972, 97-99

¹⁰⁴ MZA, FOND K 204, Inv. č. 312. Dopis je z roku 1962

¹⁰⁵ ŠMÍDEK, Jaroslav: Z nové tvorby sedacího nábytku Národního podniku TON. In: Rozhledy 17. 1960, 96

s Miroslavem Navrátillem.¹⁰⁶ Na řemeslné tradice spolu s dávkou inspirace severským nábytkem navázali architekti stmelení ve skupinu EDIS. Tu tvořili architekti středního věku Jaroslav Kadlec, Bohuslav Rychlík, Oldřich Skalík, Jaroslav Šusta, Ladislav Ubr a Ladislav Vrátník¹⁰⁷, který byl Navrátilovým kolegou ve VNP. Jejich návrhy nemají daleko k židlím, které Navrátil vytvářel z ohýbaného dřeva. V rámci bytové výstavby proběhl zásadní pokus o inovaci, tzv. Experiment Invalidovna pro 4100 obyvatel v 1100 bytových jednotkách, který vypracovával Státní ústav pro projektování výstavby hl. města Prahy (SÚRPMO) a Výzkumný ústav výstavby a stavebnictví (VÚVS).¹⁰⁸ Projekt počítal s kompletně zařízenými byty, jejichž interiér řešili architekti z ÚBOK.¹⁰⁹ Ti mnohdy pro zařízení bytu využívali návrhy svých kolegů, v bytech se tak mimo jiné nacházeli i odpočivná křesla od Miroslava Navrátila a Jaroslava Šmídka.¹¹⁰ Celkovým zařízením byl interiér viditelně inspirován soudobou tvorbou ze Skandinávie. Jedním z cílů experimentu, který byl zároveň dlouhodobým snažením architektů z ÚBOK, bylo narušit monotónní masovou výrobu jednotvárných sérií a nabídnout řadu individuálního a kombinovatelného nábytku.¹¹¹ Přesto vedle vzednutí sklářského, filmového nebo módního průmysl nábytek stále zaostával. Ačkoli se v tisku čím dál víc objevoval nedostižný skandinávský design i novinky ze zahraničí a českoslovenští návrháři by patrně byli schopni držet s konkurencí krok, průmysl stále bojoval s centralizačním omezením a zkosnatělou byrokracií. Je možné, že pokud by vývoj nebyl přerušen a mamutí podniky by se rozpadly na menší specializovaná pracoviště, která by měla volnější možnosti, dopadlo by vše jinak. Místo toho ale po srpnu 1968 nastal útlum, jehož Labutí písni byla výstava Expo v Ósace.

Na západ od železné opony pak byl velkým designérským tématem 60. let celoplastový nábytek. První vlaštovkou, která zcelovala plastový sedák a nohu v jedno, bylo již výše zmíněné křeslo *Tulip* od Eero Saarinen. Zlomovým návrhem pak byla židle *S* Vernera Pantona z roku 1960 z tvarovaného sklolaminátu, která odstartovala další vlnu celoplastového nábytku. Umělý materiál byl oblíbený i u Italských designérů, kteří v průběhu 60. let vytvořili řadu celoplastových návrhů,¹¹² ve Skandinávii pak s futuristickým plastovým nábytkem přišel například Eero Aarnio, který na konci 60. let navrhl ikonické křeslo *Globe* a mnohé další. Až

¹⁰⁶ LAMAROVÁ 2007–Milena LAMAROVÁ: Užití umění a design 60. let, In: DČVU VI/1, 326

¹⁰⁷ KARASOVÁ 2012, 188

¹⁰⁸ KARASOVÁ, Daniela: Vizualita, bydlení a předmětný svět. In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK, Design v Českých ZEMÍCH 1900-2000, 2016, 396

¹⁰⁹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ/ŘÍHA 2007, 96

¹¹⁰ KARASOVÁ, Daniela: Vizualita, bydlení a předmětný svět. In: KNOBLOCH/VONDRÁČEK, Design v Českých ZEMÍCH 1900-2000, 2016, 396

¹¹¹ Ibidem

¹¹² KARASOVÁ, 2012, 144–155

do revolučního roku 89 se tuzemskému nábytkářskému průmyslu nikdy nepodařilo napodobit a dostat do výroby podobné produkty a nutno podotknout, že se o to nejspíš nikdo ani nepokusil. Minimálně o takovém snažení na našem území neexistují žádné záznamy.

Srpen 1968 znamenal šok pro celou společnost, v důsledku pomalých změn a dlouhé setrvačnosti je ale obtížné nalézt tento zlom v nábytkářském průmyslu. Spíše jde o jakési vyčerpání či pomalé opotřebení posílené materiální a energetickou krizí průběhu 70. let, která znamenala omezený dovoz pohonných hmot a následnou beznadějnou apatii, či absenci víry v pokrok. Jeden z takových záchvěvů beznaděje v rámci Navrátilova působení lze najít v textu *Rozhledů* k 15 letům existence VNP, ve kterém tehdejší ředitel Jaroslav Raiser mimo jiné píše:

„Nábytkářský průmysl za uplynulé období prakticky vyčerpал všechny přístupné a dosažitelné zdroje zvyšování efektu výroby a další jeho rozvoj a vývoj vyžaduje nutně a objektivně vytvářet nové podmínky ve výrobním zařízení, organizační úrovni, v dostatku novodobých materiálů potřebného sortimentu, kvality a množství atd. Protože tyto podmínky dosud vytvářeny nejsou, jakýkoliv další pokrok cestou technického rozvoje je velmi obtížný a náročný a v mnoha případech až neschůdný.“¹¹³

Nedostatek materiálu zamezil další produkci sklolaminátového nábytku a Navrátilovi návrhy se tak soustředily na jednoduché dřevěné židle a křesla, mající blízko ke Skandinávské produkci. Vedle toho pak tvoří pro 70. léta typický sedací nábytek: křeslo z polyuretanové pěny [34] a vrací se i k návrhům pro TON. [35] Tyto prototypy se dostaly do produkce v roce 1973, rok po Navrátilově předčasném odchodu do důchodu. O důvodech jeho odchodu se přitom dá spekulovat. Pakliže šlo o zdravotní stav, je zvláštní, že Navrátil nadále aktivně spolupracoval s Bukózou nad Topľou, pro kterou navrhoval sortiment sedacího nábytku a externě i pracoval na nábytku pro VNP, ačkoli samozřejmě nešlo o takové množství práce, jako v předchozích letech. Další možností je neshoda s novou normalizační politikou ústavu a v neposlední řadě i nechut' pracovat na návrzích, které se z velké většiny nikdy neměly šanci dostat do masové produkce. U menšího podniku měl mnohem větší šanci realizovat jednoduché nábytkové kusy, které pak snadněji přešly do výroby a mohly reálně ovlivnit neutěšenou bytovou situaci.

Sedmdesátá léta se pak u nás projevovala tzv. funkcionalistickým racionalismem, který vycházel z potřeby masové výroby nábytku pro panelákovou výstavbu a zároveň reagoval na nedostatek materiálů. Poprvé se také uvažovalo o ekologických otázkách.¹¹⁴ Větší roli také

¹¹³ RAISER, Jiří: K patnácti letům existence Vývoje nábytkářského průmyslu. In: *Rozhledy*, 54, 1969, 25

¹¹⁴ KARASOVÁ 2012, 190

prevzaly instituce, které ale čím dál více plnily spíše teoretické zadání a málokdy reálně ovlivnily výrobu. Lada Hubatová-Vacková to popisuje následovně: „*Komunistická propaganda tyto instituce zakrývala, zastřešovala, ale pod jejím příkrovem se odehrávalo spousta zajímavých, promyšlených teoretických debat a modelových představ, které byly příliš rychle smeteny ze stolu...*“ Ačkoli se tedy ÚBOK a další instituce snažily vyvíjet nové typy nábytku a ovlivňovat kulturu bydlení, narážely na neproveditelnost nebo neochotu dalších článků řetězce k akci.

Novinky v podobě Hi-tech stylu, ani postmoderna 80. let se do Navrátilova stylu již nepromítly. Jeho pozdní návrhy v sobě vytrvale nesou kořeny Skandinávského designu a jednoduchého minimalistického přístupu.

7.1. Autenticita a autorství

O zmaru a špatné situaci v ČSSR a homogenní produkci, která pomáhala nivelizaci vkusu a dotvářela šedavou, bezčasou realitu psal i Václav Havel: „*Centrální návrhář nábytku není asi zrovna nejtypičtějším představitelem totalitního systému. Bezděčným uskutečňovatelem jeho znicotňujících intencí je ale možná víc než pět ministrů dohromady: miliony lidí nemají jinou možnost, než být po celý život obklopeny nábytkem, který on vymyslel.*“¹¹⁵ Navzdory tomu, že má ve své eseji Havel v mnohém pravdu, je přesto takový pohled zúžený a příliš kritický. Další aspekt, na který upozorňuje je vykořenění lidí, kteří přichází do nové panelové zástavby a pořizují si nábytek bez jakýchkoli osobních preferencí či historických vazeb a jsou odkázáni na omezený výběr v obchodech. Jistě v již 70. letech existovalo množství intelektuálů, kteří by raději ukládali knihy v krabicích od ovoce, než je mít v rozměrné zdobné obývací stěně, a ještě opomenout nesmíme ani množství kutilů a svépomocných dělníků, kteří podle vlastní invence, nebo návodů v hobby časopisech sestavovali po domácku vyrobené kusy nábytku. Přesto v tuzemsku v rámci ÚBOKU, VNP a dalších institucí pracovali architekti s dobrým přehledem o zahraniční produkci a s chutí vyrovnat se západní produkci, ke které nejspíše jen nemohoucně vzhlíželi. Produkovali množství návrhů, které by mohly vylepšit kulturu bydlení v malometrážních panelových bytech a alespoň přiblížit kvalitu bydlení tomu, co bylo

¹¹⁵ Esej (Příběh a totalita) napsal Václav Havel v dubnu 1987 pro Revolver Revue. Knižně vyšla v roce 2012 v rámci sbírky *Moc bezmocných a jiné eseje*. Ohlasu se dočkala i v zahraničí (byla přeložena a vydána v Londýně) a Havlovi úvahy o obecnosti a monotónnosti výstavby a průmyslové produkce v tehdejší Československu byli předmětem studia i pro zahraniční kunsthistoriky, viz publikace *Cold War Modern* Davida Crowleyho z roku 2008 str. 35

prezentováno na veletrzích. Fakt, že režim nebyl schopný tyto návrhy transformovat do výroby pak není vina designéra.

S navrhováním v době železné opony, která neuznávala patenty, se nese zásadní otázka inspirace, či přímo kopírování zahraničních výrobků. V první řadě se nabízí srovnání Navrátilových výrobků s produkcí manželů Eamesových, V tvarování sedáku židle DSW a Vertex, jde ale o jiný přístup. Americká židle je uzavřenější a její tvar více připomíná vejce, je přístupnější pro delší sezení. Navrátilův návrh je spíše vhodný do jídelen a krátkodobých dopravních prostředků, má otevřenější tvar s ikonickým otvorem v opěradle. Zajímavé jsou životní paralely, ze kterých manželé Eamesovi a Miroslav Navrátil vycházejí. Před tím, než se věnovali nábytku, americký pár navrhoval během války na dlahy a zdravotní pomůcky a také sedáky z lamel. Dále experimentovali s umělými materiály pro potřeby letectva, což poté využili v nábytkovém designu.

Navrátil se zase s umělými materiály poprvé setkal při práci na laminátových lodích. Ačkoli je více než pravděpodobné, že tvary a konstrukčním řešením manželů Eamesových inspiroval, tvarově ani technicky jej nezkopíroval. O tom, že pro vývoj židlí se sklolaminátovým sedákem byla potřeba i technická zdatnost svědčí Bioplastické křeslo [41] i další návrhy, které mají poměrně těžkou kovovou konstrukci, [42] jež neguje výhody lehkého materiálu a není pro takové použití vhodná. Navrátil se naopak snažil využívat co nejlehčích drátěných, dřevěných, nebo lamelových dílců, které jsou nejen lehké, ale také působí křehce a vizuálně vzdušně, [43] což je ideální do stísněných normovaných panelákových bytů. Druhým zásadním inspiračním vzorem byl nepochybně skandinávský design, jehož vliv je sice patrný v celé ploše československého designu 20. století, ale u Navrátila je navíc výrazný v jeho návrzích lamelových a dřevěných židlí a lehkých křesel. Nejde přitom o bezmyšlenkovité přejímání tvarů, ale spíše o pochopení přístupu k materiálu a respektu k přírodní podstatě dřeva. To je přítomné i v pozdní tvorbě pro Bukózu. Ačkoli si tedy Navrátil nebránil inspiraci ze zahraničí, bylo to vždy v rámci obecných technických typů a tvůrčích principů.

O licencích a duševním vlastnictví návrhu se více začalo uvažovat až po Expo v Bruselu. Důkaz, že si nechával Navrátil své návrhy licencovat lze dohledat i v Rozhledech,¹¹⁶ kde Judr. Graček píše o možnostech licencí a vzrůstajícímu vývozu duševního vlastnictví do zahraničí. Ostražitost ale samozřejmě fungovala oběma směry, a tak se v tom samém čísle pod rubrikou

¹¹⁶ GRAČEK, Ota. O licencích. In: Rozhledy, 47, 1967, 36-38

Hlídku zahraničních patentů může čtenář dočíst o švýcarském vynálezu pružné kostry pro sedací nábytek.¹¹⁷

Nutné je též uvažovat o zadáních, které Navrátil se svými kolegy museli splňovat. VNP mělo své vlastní podnikové normy a plán životnosti výrobků. Centrálně řízená vláda skrze ústav diktovala jednotlivá zadání pro vývoj nábytku a solitérní kusy, které by se nehodily k masově vyráběným obývacím stěnám a sektorovému nábytku nepřicházely často v úvahu. Každý návrh si pak musel designér obhájit před komisí, která jej poté, buď s výhradami nebo bez, předala dál do výroby, nebo označila návrh za nevhodný pro další produkci. Z výše napsaného je patrné, že profese průmyslového návrháře byla diametrálně odlišná od práce kolegů na západě, proto by nemohlo kopírování ve větším měřítku obstát. Fakt, že měly jednotlivé ústavy vlastní knihovny s literaturou i nejnovějšími katalogy zahraničních výstav, a že mezi sebou navíc živě komunikovaly, by navíc plagiátora velmi rychle odhalil. Podobnost návrhů se západním nábytkem se tak odvíjí spíše od snahy odzkoušet tvarovací postupy a hledat vlastní řešení, které by mohlo fungovat v kontextu socialistické výroby.

Možná, že právě zaměření režimu na těžký průmysl a jiná odvětví, než bylo samotné nábytkářství, nechal více prostoru pro návrhy a experimenty samotným designérům. Soupeření mezi východním a západním blokem se totiž postupně soustředilo více na technicistní stránku života a monumentální architekturu, než na estetiku tvarování. Symbolem blahobytu v domácnosti se tak stala postupem času spíše automatická pračka a televizor, zatímco kvalitní odpočivné křeslo pomalu upadalo v zapomnění.¹¹⁸

¹¹⁷ GRAČEK, Ota. O licencích. In: *Rozhledy*, 47, 1967, 36-38

¹¹⁸ CROWLEY/PAVITT 2008, 158

8. Současná perspektiva

O tom, že je nábytkářská tvorba minulého století přitažlivá pro současné uživatele svědčí mnoho příkladů. S novým tisíciletím se repasovaný nábytek začal čím dál častěji objevovat v kavárnách, soukromých obydlích, ale i kinech či větších institucích. Často jde o starší produkci židli TON, ale třeba i o velká pohodlná křesla Jindřicha Halabaly. Důvody, proč se nyní stupňuje přitažlivost českého retro nábytku přitom mohou být různé. Skříně, stoly i sedací nábytek se vyráběli nejčastěji z překližek, masivních desek nebo lamel, které ve srovnání se současnou levnou produkcí z dřevotřísky působí o úroveň kvalitněji. Současně může jít i o pocit autentičnosti nábytku ve smyslu řemeslné opravdovosti, oproti současné masové výrobě a nepříjemnému dojmu, že stejně zařízený byt z IKEA lze najít v Praze, Paříži i Londýně. Zajímavé je, že se křesla a stoly 60. let mnohem častěji uplatňují v obytných interiérech domů z 19. století než v panelákové výstavbě, pro kterou byly prostě stále příliš rozměrné.

Širší náhled na Navrátilovu práci pak otevřela i výstava *Zdeněk Plesník a Miroslav Navrátil – architekt a designér* konaná v roce 2013 v Jurkovičově vile pod záštitou Moravské galerie v Brně. Ta vedle návrhů Plesníkova bytu představila i pozdější Navrátilovu tvorbu. K výstavě bohužel nevznikla publikace.¹¹⁹

Navrátil se tak současného povědomí nejvíce zapsal díky tramvajové sedačce. Nedá se přitom říct, že by šlo o jeho typický výtvar, přesto se vyráběl v nejmasovějším měřítku a dotkl se životů nejvíce lidí. V roce 2016 se jeho židle dočkala redesignu od studia Jasiok architekti. Jejich *T 3.1. chair* s recyklovaným sedákem a novou podnoží z ohýbaných drátů má být poctou Navrátilovu designu. [44] Nová podnož ale působí více těžce a méně stabilně než půl století starý návrh Navrátila, nebo manželů Eamesových. T 3.1 je dnes k vyzkoušení v kavárně Národního technického muzea, kde se stala součástí velmi nevkusného interiéru, ze kterého by patrně designér nebyl nijak nadšený.

Povedený redesign tramvaje T3, obsahující i Navrátilovi repasované židle, na podzim roku 2018 zrealizoval Dopravní podnik hl. m. Prahy ve spolupráci s Annou Marešovou. Vznikl tak výletní vůz *T3 Coupé*, který se vrací do 60. let velmi vkusným a na detaily zaměřeným přístupem. [45] Tramvaj tak obdržela v roce 2019 cenu Red dot Design Award.¹²⁰

¹¹⁹ <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2013/plesnik-navratil.aspx> vyhledáno 12.7.2019

¹²⁰ <http://www.annamaresova.com/media/detail/tiskova-zprava-red-dot-2019-pro-t3-coupe-521/>, vyhledáno 14.7.2019

9. Závěr

Československý design minulého století je ožívající problematikou, v jejímž jádru dosud spočívá množství neprobádaných témat. Je zajímavé, že zatímco na architekturu a umění socialistického realismu je často pohlíženo s despektem jako na „komunistickou“ a pokleslou produkci, nábytku a designu obecně se tato (dez)interpretace téměř nedotkla. Důvodem může být i stylová návaznost na nábytek první republiky, ve formě funkcionalistických tendencí. Socialistickému režimu se na rozdíl od architektury či volného umění nepovedlo vytvořit „komunistický styl“ uměleckého průmyslu, který by s ním mohl být spojován.

Přesto byla produkce nábytku velmi zatížena požadavky na výrobu, se kterými si neuměla zcela poradit a naplnit obchody kvalitním sortimentem vhodným do nových, rozměrově malých panelových bytů. Tempo výstavby bylo rychlejší, než těžkopádný zestátněný kolos národních podniků a institucí, které se často potýkaly s nedostatkem materiálu, nebo neschopností režimu zajistit technické podmínky pro realizaci a výrobu navrženého sortimentu.¹²¹ Navrátilovi návrhy pak v kontextu sedacího nábytku působí ve srovnání s průměrem, nebo například staršími křesly Jindřicha Halabaly drobněji a vhodněji do stísněných interiérů. Bohužel se však práce jeho i dalších talentovaných kolegů staly spíše nástrojem propagandy na četných výstavách v tuzemsku i zahraničí, kde se jejich návrhy, které byly zcela nedostatkovým zbožím, prezentovaly jako běžné výrobky pro dělnickou třídu socialistického Československa.

Úspěch Navrátilových prací z 50. let ve spolupráci se Zdeňkem Plesníkem, které pak převedl do výroby ve VNP, byl prvním předvojem experimentů s lamelami a novými materiály. Místo lisovaných lamel se však jeho další návrh transformoval do skořepinových realizací ve spolupráci s Vertexem. Navrátil využil euforických 60. let a bruselského úspěchu k dalším experimentům a návrhům pro výrobu, které se nakonec až na výjimku v podobě tramvajové sedačky nedostaly do masové výroby, ale vyšli pouze v menších sériích. Přesto si jich často všímal dobový tisk i kolegové, kteří se přidali k jeho experimentování se sklolaminátem. Je proto zvláštní, jak rychle tento materiál opustil a vrátil se k práci se dřevem a lamelami, a to už na začátku 60. let. Úspěch jeho experimentální židle na Expu v Montrealu tak jen potvrzuje jeho chuť pracovat spíše s přírodními materiály a experimentovat s lamelami. Nehledě na dataci je pro Navrátila typická jemná modelace prohnutých, elipsovitých či obloukovitých tvarů, zužující se nohy, nebo lamelové trojúhelníkově podpěry a vzdušné konstrukce nábytku. V rámci návaznosti na funkcionalismus často využívá zavěšeného sedáku. Dalším důležitým

¹²¹ KARASOVÁ 2012, 192

motivem je u něj jakýsi dojem vznášení či levitace jak výše zmíněného sedáku, tak i opěradel, područek, nebo třeba desek stolků. V jeho práci je cítit radost z lehkosti a možností materiálu a snaha o co největší subtilnost nábytku. Rafinované tvarování v 70. letech opouští, pravděpodobně v důsledku potřeby Bukózy vytvořit levný a jednoduše vyrobitelný nábytek. Jako červená nit se tak jeho tvorbou táhne funkcionalistická tradice, která u nás zakotvila nejpozději v 30. letech a Eamesovská elegance spolu s respektem k materiálu, typickým pro Skandinávii. Zde je však na místě kacířská myšlenka: totiž že cit pro tvarování a respekt k materiálu mohl talentovaný návrhář získat i v malém otcově podniku na Jižní Moravě. Zahraniční časopisy mu tak mohly být pouze druhotnou inspirací, nebo jen potvrzením, že svou práci dělá dobře.

V rámci VNP, které naplňovalo cíle jednotlivých pětiletok a navrhovalo nábytek ve spolupráci s další podniky, jako byl TON, Vertex, nebo Jitona, měl Navrátil pravděpodobně velmi důležitou úlohu a jeho návrhy byly ceněny jako ukázka moderního vkusu. Svědčí pro to časté zastoupení jeho prací na výstavách a zejména ve výročních katalogích, které jsou hlavním zdrojem jeho realizovaných prací, stejně jako reklamy na prodejny nábytku, na kterých jsou v kontextu dobového interiéru často vyfoceny právě Navrátilovi křesla.¹²²

Stísněnost sídlištní panelové výstavby se ještě zhoršila v 70. letech s příchodem dřevotřísky, která znamenala zvětšení objemu nábytku a sedacích souprav a také s módou bytových stěn, které zabraly obrovské množství obytného prostoru. Navzdory snahám ÚBOKU o osvětu a průzkumům kvality interiéru v bytech běžných obyvatel lidé nejčastěji zařizovali obydli rozměrnými nábytkovými komplety, které zahltily interiér a v masovém měřítku způsobily, že nově zařízené byty byly takřka totožné, pouze s variantami tvarů skříněk a dekorů na záclonách a textiliích.¹²³ Snaha institucí a designérů o zrealizování futuristického moderního bydlení, či alespoň zajištění vkusného příjemného prostředí tak navzdory nadějným 60. letům selhala.

Myslím, že právě nástup dřevotřísky a nekvalitní masová produkce nábytkových sestav 70. let vytyčily pomyslnou a možná jen prozatímní tlustou čárou mezi oblíbeným retro nábytkem a pozdější produkcí. Ta se svého přehodnocení, navzdory recentním výstavám, které se věnují panelovému bydlení¹²⁴ a vydaným publikacím zatím od širší veřejnosti nedočkala pozitivnějšího přijetí. Nové publikace zabývající se designem a kulturou minulého století

¹²² MZA, fond K204: V četných publikacích VNP a dalším dobovém tisku se Navrátilovi práce objevují jako reklamní taháky obchodů s nábytkem.

¹²³ HUBATOVÁ-VACKOVÁ/ŘÍHA 2007, 104–105

¹²⁴ Za všechny např. PANELAND: Největší československý experiment v Moravské galerii na přelomu let 2017/2018

konečně začínají prolamovat bariéru nezájmu a vytyčují důležité body, události a zásadní práce, které tvoří nový kánon vizuální kultury. Často se ale může stát, stejně jako v minulosti, že syntetická literatura příliš zjednoduší a zkrátí dobový význam zásadních výtvarných projevů a osobností. Tím větší je pak toto nebezpečí v případě, kdy jeden výtvar designéra či výtvarníka výrazně úspěšnější než jeho další práce.

O tom, nakolik se z Navrátilovi židle stala ikona československého socialismu svědčí nejen zastoupení ve sbírkách UPM a nevynechání její reprodukce v jakémkoli katalogu či syntéze designu 20. století, ale i plakáty a poutače k retrospektivním výstavám nábytku v Českých centrech, na nichž vévodí židle Vertex. Její úspěch pak ale zároveň zastiňuje autorovy další návrhy a zplošťuje pohled na jeho celkové portfolio. I to byl jeden z důvodů vzniku této práce.

Navzdory neúplnosti, způsobené nedochováním archivů národních podniků a pozůstalosti, jsem se pokusil alespoň rámcově vytvořit komplexnější představu o jeho díle i životě. Myslím totiž, že práce i život Miroslava Navrátila stojí za pozornost. Byl to koneckonců člověk, který zažil ty největší úspěchy naší kultury v období první republiky, nejhorší hrůzy 2. světové války v koncentračních táborech a křivdy režimu po zestátnění rodinného podniku. Přesto neúnavně pokračoval v práci. Jeho láska k řemeslu a tvorbě tak patrně přehlušila zažitá traumata a Miroslav Navrátil až do 80. let vytvářel jedny z nejpozoruhodnějších realizací, které byly v tuzemsku k vidění.

10. Seznam literatury

Publikace:

BARTLOVÁ, Milena, VYBÍRAL, Jindřich: *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015

BLACK, Misha: *Exhibition design*, London: The architectural press, 1951

BREGANTOVÁ, Polana/ŠVÁCHA, Rostislav/PLATOVSKÁ, Marie. *Dějiny českého výtvarného umění. V, 1939-1958*. Praha: Academia, 2005

BREGANTOVÁ, Polana/ŠVÁCHA, Rostislav/PLATOVSKÁ, Marie. *Dějiny českého výtvarného umění. VI/1, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007

BREGANTOVÁ, Polana/ŠVÁCHA, Rostislav/PLATOVSKÁ, Marie. *Dějiny českého výtvarného umění. VI/2, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007

CROWLEY, David/PAVITT, Jane: *Cold war modern*, London: V&A Publishing, 2008

ČUBRDA, Zdeněk: *Výtvarní umělci Jihomoravského Kraje*. Brno, 1985

FIALOVÁ, Ludmila/MAUR, Eduard a kol.: *Dějiny obyvatelstva českých zemí*, 1996

HAVRÁNEK, Vít: *Bruselský sen*, Praha: Arbor Vitae, 2008

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada/PACHMANOVÁ, Martina/PEČINKOVÁ, Pavla: *Věci a Slova*, Praha: UMPRUM, 2014

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada/PACHMANOVÁ, Martina/RESSOVÁ, Jitka: *Zlínská umprumka (1959-2011)*, Praha: UMPRUM 2013

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada/ŘÍHA, Cyril: *Husákovo 3+1*, Praha: VŠUP, 2007

JARVIS, Simon: *The Penguin dictionary of design and designers*, London: Puffin, 1984

KARASOVÁ, Daniela: *Geneze designu nábytku*, Praha: Arbor Vitae, 2012

KARASOVÁ, Daniela: *Dějiny nábytkového umění 19. a 20. století*, Praha: Argo, 2001

KNOBLOCH Iva/VONDŘÁČEK, Radim: *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*, Praha: Academia, 2016.

KOLESÁR, Zdeno: *Kapitoly z dějin designu*, Praha: UMPRUM, 2004.

KOULA, Jan Emil: *Moderní bytový interiér*, Praha: Merkur, 1976

KUBLER, George: *Tvar času: poznámky k dějinám věcí*, Praha: PositiF, 2018

LENDER, Ladislav Zikmund.: *Design, nábytek, interiéry: osobnosti a sbírky nábytkového designu 19. a 20. století*, Praha: Zikmund 2014.

MEZULÁNÍK, František: *Nábytková tvorba v době existence Vývoje nábytkářského průmyslu, později Výzkumného a vývojového ústavu nábytkářského v Brně*, Brno: MZLU, 2003.

MICHAL, Jan: *Funkcionalismus: design, škola, trh*, Praha: Barrister & Principal, 2012

OLIVETTY, Chiara/UZZANI, Giovanna: *Design*, Praha: Slovart, 2009.

PETIŠKOVÁ, Tereza, *Československý socialistický realismus, 1948-1958*, Praha: Gallery, 2002

POLSTER, Bernd: *Lexikon moderního designu*, Praha: Slovart, 2009

RAISER, Jaroslav: *Deset let činnosti vývoje nábytkářského průmyslu Brno*, Brno: VNP, 1964

RAISER, Jaroslav, HALABALA, Jindřich: *20 let vývoje nábytkářského průmyslu*, Brno: VNP, 1974

ROSSINI, Pavla/PELCL, Jiří: *Století české a dánské nábytkové tvorby: konvergence, divergence*, Praha: UMPRUM, 2018

SEGERSTAD, Ulf Hård: *Scandinavian design*, Stockholm: Nordisk nyttokonst, 1961

SOUKENKA, Vladimír: *Design Nábytku*, ČVUT 2001

SKŘIVÁNKOVÁ, Lucie/ŠVÁCHA, Rostislav/KOUKALOVÁ, Martina/NOVOTNÁ, Eva. Paneláci 1. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2016.

SKŘIVÁNKOVÁ, Lucie/ŠVÁCHA, Rostislav/KOUKALOVÁ, Martina/NOVOTNÁ, Eva. Paneláci 2. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2017.

ŠVÁCHA, Rostislav: *Česká architektura a její přísnost*, Praha: Prostor, 2004

Periodika:

BIŠŤAN, Ernest: *Výroba sedacieho nábytku zo skelných laminátov*, In: Rozhledy, 24, 1962

GRAČEK, Ota: *O licencích*, In: Rozhledy, 47, 1967

HALABALA, Jindřich: *Otázky vývojové práce nábytkářské*, In: Tvar, Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, Ročník 6, 1953

KANICKÁ, Ludvika, Miroslav Navrátil: *Design pro každého*, In: Dřevařský magazín, 12, 2013

KOTÍK, Jan: *Triennale 1960*, In: Tvar, Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, Ročník 12, 1961

LAMAROVÁ, Milena: *Hledání kvality*, In: Umění a řemesla, 3, 1974

NAVRÁTIL, Miroslav: *Nábytek na jarním veletrhu v Lipsku*. In: Rozhledy, číslo 44, 1966

LUDVÍK, František: *Plastické hmoty*, In: Tvar, Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, Ročník 5, 1953

VYDRA, Jan: *Řemeslná výroba a nábytek*. In: Tvar, Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, Ročník 4, 1951-52

Diplomové Práce:

KRÁLOVÁ, Tereza: *Česká produkce nábytku 60. – 80. let 20. století – inspirace pro dnešek*, (Diplomová práce na Lesnické a dřevařské fakultě Mendelovi univerzity v Brně), 2016

NOVÁKOVÁ, Petra: *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923-1968* (Diplomová práce na Filozofické fakultě univerzity Palackého v Olomouci), 2012

Archivní prameny:

Moravský zemský archiv: Fond K 204

Internetové zdroje:

Nábytkové normy ČSN: <http://www.n-i-s.cz/cz/normy-csn-en/page/30/>